Geschichte

der

deutschen Literatur,

von den

ältesten Denkmälern bis auf die neueste Zeit.

Von

Otto Roquette.

Zweiter Band.

Stuttgart.

Verlag von Ebner & Seubert.

1863.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Schnellpressendruck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

Vorwort.

Der zweite Band dieses Buches erscheint später, als seine Vollendung beabsichtigt war. Inzwischen hat das öffentliche Urtheil über den ersten sich unter mannigfachen Gesichtspunkten ausgesprochen. Danach erscheint es nicht als überflüssig, hier zu wiederholen, was schon der Prospekt betonte, daß dies Werk nicht dem Gelehrten, nicht dem Literarhistoriker von Fach, sondern dem gebildeten Laien entgegen kommen will, sich mit ihm allein in anregende Beziehung zu setzen wünscht.

Eine Aufzählung von Namen und Werken war in der Darstellung der Literatur des 18. Jahrhunderts mehr noch abzulehnen, als in der der früheren Zeiten, da es sich nicht darum handelte, ein vollständiges Kompendium des immer umfangreicher anschwellenden Materials zu liefern, als vielmehr eine anschauliche Uebersicht der Hauptepochen zu entfalten, die Charaktere ihrer bedeutendsten Vertreter zu schildern. Je mehr sich die Darstellung der Gegenwart nähert, desto mehr muß sie, bei der Vielseitigkeit literarischer Richtungen und der Massenhaftigkeit der Produktion, darauf verzichten, dem ganzen Umkreis gerecht zu werden. Was hier von der Literatur des 19. Jahrhunderts handelt, kann nur als Skizze betrachtet werden. Für den, der diese zu seiner Lieblingsepoche gewählt hat, findet sich Ausreichendes in andern Werken, die sich allein mit ihr beschäftigen. Wer aber sein literarisches Interesse ausschließlich an lebende Schriftsteller knüpft, der geht in diesem Buche so gut wie leer aus. Ich habe mit dem Jahr 1830 (oder dem Beginn der 30er Jahre) abgeschlossen,

als mit dem Anfangspunkt einer neuen Periode, die wir noch nicht übersehen, oder vorurtheilsfrei betrachten können, weil wir selbst noch in ihrer Entwicklung stehen. Dieser Abschluß hinderte nicht, einige ältere Dichter, die bis in die jüngsten Jahre mit uns lebten, auch bis in die Gegenwart zu begleiten. Dagegen mußte mancher theure Name (z. B. Lenau's) hier ungenannt bleiben, weil er ganz mit der modernen Zeit verwachsen ist, und man nicht einen einzelnen Faden des großen geistigen Gewebes herausheben kann, ohne das Ganze in Bewegung zu setzen.

Möge sich auch dieser zweite Band die Theilnahme Derer erwerben, die den ersten, trotz aller seiner Mängel, eine willkommene Gabe genannt haben.

Berlin, Mai 1863.

O. R.

Inhalt des zweiten Bandes.

Viertes Buch: Die Aufklärung.

Fünftes Buch: Sturm und Drang.

Sechstes Buch: Schiller und Göthe.

Viertes Buch.

Die Aufklärung.

Erstes Kapitel.

Anfänge der Kritik. Gottsched und das deutsche Theater.

Was dem siebzehnten Jahrhundert durchaus gefehlt hatte, besonnene Prüfung, Kritik und Theorie der Dichtung, das war dem achtzehnten vorbehalten, um in ernsten Gedankenkämpfen die deutsche Poesie zur Mündigkeit zu erziehen. Unscheinbar und noch befangen trat in der journalistischen Aussprache der erste Zweifel gegen das Bestehende auf; noch rang die erwachende Kritik mit dem Wort, unsicher und schwankend war sie in ihrer Begründung. In ihren Hinweisen auf das, was zu erstreben sei, irrte sie vielfach, wie in den Mitteln, so in den Zielpunkten, oder wenn sie diese richtig gefaßt hatte, schritt sie, mehr tastend und ahnend, auf Umwegen vorwärts. Immerhin war es ein Streben zum Besseren, was sie beseelte, das Streben, die deutsche Nation aus ihrem dumpfen Hinbrüten zu erwecken, sie jener geistigen Entwicklung nach zu führen, deren die französische und englische schon längst genossen.

Im Jahr 1721, da die nüchterne Poesie der Niedersachsen noch in voller Geltung war, und die Uebertreibungen der Schlesier sich eines fast gleich großen Anhangs erfreuten, wurde in Zürich eine Wochenschrift gegründet, betitelt: Die „Discurse der Maler." Bescheiden war ihr erstes Auftreten, die Literatur fand nur nebenher eine Beachtung. Auch war sie nicht die erste in deutscher Sprache, aber nicht lange, und sie gab die Losungsworte für die gesammte geistige Bewegung. Die Stifter waren junge Männer, Bodmer nur 23 Jahre alt, Breitinger erst 20, die übrigen wenig älter. Erfahrungslos, fast wie eine bloße Uebung im Denken und Schreiben, aber voll redlichen Willens, unternahmen sie ihr Werk, und nach dreißig Jahren gingen sie als Sieger aus einem Kampfe hervor, den sie für die Dichtung geführt hatten, und der alle Besseren auf ihre Seite lockte. Bodmer, der sich eines hohen Alters erfreute, rief den jungen Klopstock in seine Nähe, er sah Wieland unter seinen Augen sich entwickeln, sah sich begrüßt und aufgesucht von allen Werdenden und Strebenden, und empfing noch als Greis den Jüngling Göthe in seinem Hause. So vermochte ein einziges Menschenleben den ganzen Entwicklungsgang der deutschen Literatur, bis hart an ihren Gipfel, zu umschließen. In der That, wenn man den Zustand derselben noch nach dem

Anfänge der Schweizer.

ersten Viertel des Jahrhunderts, und dann das betrachtet, was sie nach fünfzig Jahren geworden war, so zeigt sich ein so außerordentlicher Fortschritt, daß man denselben einen Siegeslauf nennen kann.

Aber es war zugleich ein ununterbrochenes Ringen, denn verschieden, oft entgegengesetzt, hatte man die Mittel gewählt. Die Leidenschaften entzündeten sich bei den Unbesonnenen, und ergriffen gewaltsam rohere Waffen, während ruhig klare Geister die Schärfe des Gedankens bei ihren Gegnern herausforderten. So bildete sich, zugleich mit der Sprache, die Kritik heran, immer der Production folgend, sie an Vorbilder weisend, eine neue Erzieherin für die Poesie. Nicht als ob sie eine neue Dichtung erweckt hätte; der schaffende Geist des Zeitalters regte sich selbständig in seinen poetischen Aeußerungen, und gab der Kritik die Anhaltspunkte auch für ihre Fortbildung. Allein ihre Einwirkung war doch tiefgreifend, und von dem Moment an, wo sie, in sich gesammelt, als Gesetzgeberin auftrat, gehörte sie selbst zur Literatur.

Als in jenem entlegnen Landeswinkel deutscher Zunge die „Discurse der Maler," nach dem Vorbild des englischen „Zuschauers" von Addison, in's Leben traten, standen, wie schon angedeutet, literarische Besprechungen und Kritiken bei ihnen noch in erster Reihe. Sie wollten nur zum Nachdenken anregen, wollten durch populäre Betrachtung allgemeiner Dinge den Bürgerstand überhaupt nur zum Lesen anlocken. Wie hätten sie hoffen können ein größeres Publikum zu gewinnen, wenn sie mit Kritik von dichterischen Werken begannen, die niemand kannte? Denn mag man immer von dem Anhang der schlesischen Poeten, oder dem der Niedersachsen sprechen, derselbe erstreckte sich noch nicht weit über gelehrte Kreise. In dem reichen Hamburg, das seit einem halben Jahrhundert eine Literaturstätte war, in dem aufblühenden und eleganten Leipzig gab es wohl ein lebhaftes für die Dichtung interessirtes Publikum, und an den glänzenderen Höfen ließ man die Werke der deutschen Hofpoeten neben der französischen Literatur eben gelten; aber das Bürgerthum nahm keinen Antheil daran. Ueber diese Schicht der Gesellschaft lag noch ein dumpfer geistiger Nebel gebreitet.

Deutsches Leben.

Das deutsche Leben war arm, arm an Anregung zur Erhebung, wie zur Vertiefung. Man richtete die Blicke nur auf das Nöthige und Hergebrachte, wenig in die Welt, niemals in sich selbst hinein. Zwar war durch Speners und der Pietisten Wirksamkeit nicht Unerhebliches für die Erweckung der Innerlichkeit gethan worden, so daß Männer wie Thomasius, die ein geistigeres Element für die Wissenschaft wie für das Leben erstrebten, sich ihnen getrost eine Weile anschloßen. Denn jenes Abwerfen eines drückenden Formelwesens und die Wendung an das Gemüth konnte als freierer Aufschwung des inneren Lebens betrachtet werden. Allein von nachhaltiger und durchgreifender Wirkung war dies nicht. Die von Spener Erweckten lebten als

die Stillen im Lande und mieden in demüthigem Hochmuth die Berührung mit der Welt, und bei dieser Ausschließlichkeit gelangte ihre Richtung bald zu Aeußerungen, die sie dem bürgerlichen Leben lächerlich machten und völlig entfremdeten. Noch weniger war Leibnitzens Philosophie geeignet, einen größeren Kreis zu gewinnen, zumal da er die deutsche Sprache (deren Vorzüge er gleichwohl erkannte), noch für zu roh hielt, und daher seine Werke französisch schrieb. Er mußte es auch aus andern Gründen, wenn er überhaupt ein Publikum finden wollte.

Wenn der Mann von bürgerlichem Stande, nach meist wild durchtobten akademischen Jahren, in ein Amt trat, so empfing ihn ein streng begrenztes Formelsystem, über welches hinauszublicken er nicht wagen durfte. Eine Betheiligung an öffentlichen Dingen gab es für ihn nicht, sein Wollen und Wünschen war fest gebannt in eine vorgeschriebne Lebensarbeit ohne geistigen Gehalt. Seine Interessen richteten sich auf kleinliche Dinge, die moralischen Anschauungen wurden rigoristisch, die Enge seines Daseins, in dem er aufging, stumpfte ihn gegen Alles ab, was außer seinem Bereich lag. Jedem höher Stehenden brachte er die tiefste Unterwürfigkeit entgegen, vorwiegend aber beugte er sich vor dem Adel mit unbegrenzter Verehrung. Der Adel war eben so ungebildet, ebenso roh in seinen Anschauungen, doch duldete man jede Rohheit von ihm, denn der Adelige gehörte dem bevorzugten Stande an. Nur wo dieser an größeren Höfen die französische Bildung auf sich hatte wirken lassen, unterschied er sich durch äußere Formen, Lebensart, zuweilen auch wohl durch Bildung vortheilhaft von dem Bürger.

Zwar ließ es sich der Bürgerstand auch angelegen sein, das französische Wesen der Höfe nachzuahmen, aber nur äußerlich, in Moden und Fremdwörtern. Es war nur eine neue Formel zu den übrigen, worin sich das ganze Leben bewegte. Auch fehlte es nicht an Verspottung derer, die durch neumodische Geckenhaftigkeit gegen die altväterischen Sitten verstießen. Französische Bücher drangen nicht in das Volk, bis zur vollkommenen Erlernung der fremden Sprache brachten es nur wenige, und das Lesen selbst, auch deutscher Bücher, war eine im Ganzen unliebsame Beschäftigung. Außer schlechten Romanen und noch schlechteren Erbauungsbüchern, wurde nichts gelesen, und die poetischen Bedürfnisse fühlten sich durch Hochzeits-, Kindtaufs- und Leichencarmina vollkommen befriedigt.

Aber gerade den Bürgerstand galt es für geistige Interessen zu erziehen. Denn das fühlten alle Besseren, daß wenn derselbe bei der Ausschließlichkeit der Gelehrtendichtung wie der Hofpoesie zu kurz gekommen und vernachläßigt worden war, ihm jetzt alle Vortheile der Bildung zugewendet werden müßten, denn in ihm allein war der gesunde Kern zu finden, der die Keime zu einer Neugestaltung der Literatur treiben mußte. Wer sich daher der deutschen

Literatur annehmen wollte, hatte zuerst auf das bürgerliche deutsche Leben zu wirken, und den geistigen Boden urbar zu machen.

Mit welcher Befrembung man heut, bei unsrer Ueberbildung und Ueberfruchtbarkeit, wo es gerathen scheint den Einzelnen eher zurückzuschrecken als anzulocken, ja mit wie skeptischem Lächeln man heut denjenigen ansehen möchte, der sich der Aeußerung unterfinge, er wolle sich der Literatur „annehmen": damals wurde jeder mit so reblichem Willen sehr willkommen geheißen. Ließen sich doch Gelehrte und literarisch Bestrebte überall angelegen sein, Leute, deren Begabung nur einigermaßen beachtenswerth schien, für die Literatur zu „gewinnen." Denn so viel es auch Poeten und Bücher, und unter diesen verschiedne Richtungen gab, eine einheitlich erwachsene und nationale Literatur war nicht vorhanden. Jemehr dem Gebildeten, der die Blüthe der französischen und englischen Literatur kannte, der Wunsch am Herzen lag, den dichtenden Geist in Deutschland eine ähnliche Höhe erreichen zu sehen, desto mehr mußte er bestrebt sein, jeden lebendigen Funken zu nähren und zu fördern, und sich an Gleichgesinnte anzuschließen. So entstanden auch in dieser Zeit literarische Vereine, aber sehr verschieden von den höfischgelehrten Blumenorden des siebzehnten Jahrhunderts. Während jene in ihren spielerischen Formen überaus wenig leisteten, traten die neuen Vereine, die sich meist eine Wochenschrift zu ihrem Organ erschufen, zusammen, um für die Bildung des Volkes zu arbeiten.

Discurse der Maler. Die kleine Gesellschaft in Zürich, welche die Discurse der Maler stiftete, vereinigte sich je einen Tag in der Woche, um ein Thema durchzusprechen, oder einen Aufsatz zu beurtheilen. Sie hatten sich schöne Malernamen beigelegt (die nicht mehr bedeuten wollten, als ein anderes Pseudonym), mit denen sie ihre Arbeiten unterzeichneten. So wurden in jeder Woche ein paar Druckblättchen ausgegeben, deren Inhalt meist gar nichts zu thun hatte mit einem Rafael, Rubens, Holbein, Caracci u. s. w., unter deren Namen er ging. Dieser Inhalt, noch in ungelenkem Styl und ungeübter Sprache vorgetragen, ist auf ein durchaus naives Publikum berechnet, aber auch die Gesichtspunkte, die Darstellungsart der Verfasser sind noch naiv, um nicht zu sagen schülerhaft. Nach der Ankündigung des ersten Discurses, behandelt der zweite das Thema der Freundschaft, die beiden folgenden verbreiten sich über den Tod. Dann werden die Vorzüge des Landlebens dargestellt, über Gesellschaft und Einsamkeit, Bescheidenheit und Selbstkenntniß allerlei Gedanken ausgearbeitet. Man sieht überall, daß es auf Anregung und Erweckung eignen Nachdenkens abgesehen ist. Aber zusehends übt sich der Styl, kräftigt sich das Urtheil, werden die Stoffe kühner ergriffen, gestaltet sich die Behandlung kritischer und steigert sich das Interesse. Auch fehlt es nicht an Abwechselung. Man discurirt über Geschichtschreibung, über Sprache und Logik, über Malerei und Bildhauerkunst, spricht humoristisch

über Bärte und Kleidermoden, und didaktisch über Sokrates Lehrmethode und Cicero's Briefe.

Mit dem 20ten Discurs wird zum erstenmal das poetische Gebiet ernster betreten, und es folgen nun häufiger literarische Untersuchungen. Wichtig ist dieser Discurs, weil er schon von dem Punkt ausgeht, von welchem Bodmer und Breitinger in Folge die Theorie der Dichtkunst herleiteten. Es wird später eingehender darauf zurück zu kommen sein, hier wollen wir uns nur soweit damit abgeben, als die Discurse das Wesen der Dichtung auffassen oder berühren. Alle Dichtung, sagen sie, bestehe in der Nachahmung der Natur. Wie der Maler dieselbe abzumalen habe, so müsse der Dichter sie abschreiben, sie getreu wieder zu geben suchen. Wie ungenügend immer in der Bestimmung des Poetischen, war dies doch ein Ausgangspunkt, und das richtige Gefühl lag zu Grunde, daß Natürlichkeit und innere menschliche Wahrheit die Dichtung leiten müßten.

Betrachteten sie unter diesem Gesichtspunkt die Poesie der zweiten schlesischen Schule, so konnten sie nicht umhin, diese Unnatur in ihrer Lächerlichkeit aufzudecken, und den Anhängern derselben ihre Verderblichkeit zu Gemüthe zu führen. Auch an den Niedersachsen konnte ihnen nicht Alles lobenswerth erscheinen, denn platte Nüchternheit war nicht für Natur und Wahrheit zu nehmen. Wollten aber die Verfasser der Discurse die Werke, welche die Zeit hoch gehalten hatte, überall durch ihr Urtheil entwerthen, so mußten sie zugleich Muster aufstellen, durch deren Befolgung das Bessere zu erreichen sei. Bei dem Mangel an eignem Mustergültigen blieb dann nichts übrig, als auf fremde Literaturen hinzuweisen. So lenkten sie die Blicke vorwiegend auf die neueren Werke der Engländer, bei denen sie in Milton einen Dichter fanden, der ihre Forderungen im höchsten Sinne befriedigte. Die Bekanntschaft mit Shakespeare machten sie erst später, doch wurde sie von nur um so schwererem Gewicht für ihre Hinweise.

Allein bald wurden diese Bestrebungen von andrer Seite her gekreuzt. Gottsched, damals ebenfalls noch ein junger Mann und voll gleichen Eifers für die Literatur, war 1724 nach Leipzig gekommen, und begann in ähnlicher Weise durch Wochenschriften zu wirken. Er theilte die Ansichten der Schweizer in vielen Stücken, wich aber darin von ihnen ab, daß er nicht die englische, sondern die französische Literatur zur Nachahmung empfahl. Ungleich prosaischer als die Schweizer, sah er das Poetische nicht in der Nachahmung der Natur, sondern in dem Ausdruck des „Vernünftigen.“ Dies schienen ihm die Griechen und Römer in ganzer Vollendung zu repräsentiren, und weil die Franzosen in ihrer Dichtung das Vernünftige der Alten am vorzüglichsten wiedergäben, barum pries er sie als mustergültig an. Gottscheds Gegenwirkung.

Trotz dieser Verschiedenheit der Anschauungen blieben Gottsched und die Schweizer doch in leidlichem Einvernehmen, und fast zwanzig Jahre lang

konnten sie sich manchen Beweis gegenseitiger Achtung geben. Dennoch beobachteten sie einander scharf, und wachten mit stiller Eifersucht über jede auftauchende Befähigung, um sie auf ihre Seite zu bekommen. Inzwischen gewannen beide Parteien an Ausdehnung, befestigten sich in eifriger Arbeit hier, und vertieften sich dort die Prinzipien, und erwuchs eine neue poetische Production, hier angelehnt an französische, dort an englische Muster. Dann erst, als beide Theile ihre Grundanschauungen in letzter Consequenz herausgebildet hatten, begann der kritische Kampf, der alle Kräfte in Bewegung setzte, und das allgemeine Interesse in Deutschland lebhaft in Anspruch nahm. —

Aber war es nicht wieder die Anlehnung und Hingabe an das Fremde, die eine nationale Entwicklung unsrer Literatur verhinderte? In der That hatte sie noch einmal eine Schulzeit in der Nachahmung ausländischer, vorwiegend französischer Muster, durchzumachen, ehe sie zu einer nationalen Entfaltung gelangte. Es ist schon sonst wo ausgesprochen worden, daß die deutsche Dichtung in der Anlehnung an das Fremde niemals Großes leistete; daß sie aber, nachdem sie diese überwunden und wieder von sich ausgeschieden hatte, sich innerlich so gekräftigt zeigte, die fremden Muster selbständig zu überflügeln.

Und auch diese Zeit der Nachahmung war ein Kampf, in welchem die Reproductionen der französischen und englischen Dichtwerke mit einander wetteiferten, ein Kampf, der den kritischen Sturm vorbereitete und dann Hand in Hand mit ihm ging. Diese Reibung der verschiednen Prinzipien, die ernstere Betrachtung der Gegensätze, worin schaffende und kritische Talente sich tummelten, und welche eine immer neue Aussprache und Untersuchung herausforderten, konnte nicht verfehlen, die Geister zu klären und selbständiger zu machen. Ein nationaleres Bewußtsein erwachte in der Dichtung, man brach mit den bisherigen fremden Vorlagen, zugleich auch mit haltlosen Traditionen, die die Geister eingeengt hatten. Eine neue schöpferische Kraft begann sich überall in der Literatur zu regen. Die ebenfalls neu belebte Philosophie trat hinzu, jene Aufklärung hervor zu rufen, welche rücksichtslos das veraltete Formelwesen des Denkens über den Haufen warf. In so fern diese Aufklärung eine rein verstandesmäßige und prosaische war, trat ihr die lebhaft geweckte Innerlichkeit entgegen, bald als weiche Sentimentalität, bald als jugendlich gewaltsames Gefühlsstürmen, oder als ein Gemisch von beidem. — Doch wollen wir durch Andeutungen über den Gang der Literatur unsrer Darstellung nicht zu weit voraus eilen. Wir kehren zu jenen Männern zurück, welche wir bestrebt sahen durch ihre Wochenschriften für die Literatur zu wirken. Die Schweizer lassen wir vorerst bei Seite, und wenden uns zu Gottsched, der bei rastloser Vielgeschäftigkeit lebhafter als jene darauf ausging, die dichterische Production zu wecken, um sich zu sammeln und zu überwachen.

Johann Christoph Gottsched (geb. 1700 zu Judithenkirch in Ostpreußen) wurde auf der Universität zu Königsberg durch den Professor Valentin Pietsch, der zu den reimenden Niedersachsen gerechnet wird, für die Literatur angeregt. Bei seiner ungewöhnlichen Körpergröße kam Gottsched hier in Gefahr von preußischen Werbern für das Riesenregiment Friedrich Wilhelms I. aufgefangen zu werden, und so entfernte er sich aus Preußen und ging nach Leipzig. Hier fand er eine Erzieherstelle im Hause Burkhard Mencke's, und begann seine akademische Thätigkeit mit Vorlesungen über Philosophie und Dichtkunst. Er wurde Professor der Logik und Metaphysik, verheirathete sich mit Luise Victorie Adelgunde Kulmus, deren Ruhm als Schriftstellerin später mit dem seinigen Hand in Hand ging, und verblieb in Leipzig bis zu seinem Tode (1766).

Ein Jahr nach seiner Ankunft in Leipzig (1725), im 25sten seines Alters begann er, dem Drange nach einer umfassenden literarischen Wirksamkeit Genüge zu thun. Unter den Augen Mencke's, dessen Journal „Acta eruditorum," wie sehr immer bestrebt sich vom Gelehrtenthum loszureißen, doch ein wesentlich gelehrtes geblieben, schlug Gottsched seinen reformatorischen Weg ein, der eine Heranbildung des bürgerlichen Lebens durch die Literatur bezweckte. Mit den Ansichten der Schweizer vorerst ganz einverstanden, deutete er doch schon durch den Titel seiner ersten Wochenschrift, „die vernünftigen Tadlerinnen," seine von jenen verschiedene Auffassung der Poesie wie der Kritik an. Vernunft und Regelmäßigkeit erhob er zum Prinzip, während die Schweizer Phantasie und sinnliche Wahrnehmung für die Dichtung in Anspruch nahmen. Was er in den „Tadlerinnen" begonnen, führte er in dem „Biedermann" fort. Sein Eifer, und sicher auch seine imponirende Persönlichkeit, sammelte einen Kreis von jüngeren Kräften um ihn, die sich ihm bald als seine Schüler anheim gaben. Von der Leipziger „Poetischen Gesellschaft" war er bereits zum dauernden Senior ernannt worden. Auch in ihr begann er seine Reformen bis auf den Titel, indem er sie zu einer „Leipziger deutschen Gesellschaft" machte. So beherrschte sein Einfluß auch ihre Thätigkeit. Unter seiner Aufsicht gründete Joachim Schwabe in Leipzig die „Belustigungen des Verstandes und Witzes," eine Wochenschrift, die recht eigentlich zum Organ Gottscheds und seiner Schule wurde. Aber damit nicht genug, erweiterte er seine journalistisch-kritische Thätigkeit von Jahr zu Jahren. Durch die Erfahrung war er bereits belehrt worden, daß sich durch Zeitschriften eindringlicher wirken lasse, als durch Bücher, und daß nichts ein größeres Ansehn gebe, als die Beherrschung der Presse. Wenn seine Eitelkeit groß genug war, dies Ansehn rastlos zu erstreben, so konnte er sein persönliches Gewicht wiederum einsetzen, um für die Durchführung seiner Grundsätze zu wirken. So mögen gleich hier seine späteren Journale genannt werden, die sich jedoch schon in einer kritisch gelehrteren Aussprache ergingen,

Gottsched's Wochenschriften.

da sie ein bereits lebhafter für die Literatur angeregtes Publikum vorfanden, und ein umfassenderes literarisches Material verarbeiten konnten, nämlich die „Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache," ferner der „Neue Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste," endlich das „Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit."

Die letzteren umfassen schon die Zeit des heftigsten Kampfes, der Gegenwehr wider eine neue Dichtungsepoche, die sein Ansehn zu stürzen drohte (so gegen Klopstocks Messias), allein sie führen zugleich diejenigen Bestrebungen fort, die ihm seit seinem ersten Auftreten zu Verdiensten angerechnet werden müssen. In erster Reihe steht das um die Sprache. Während die Schweizer in den Discursen noch mit dem Ausdruck ringen, und sich einen befremdlichen Ueberfluß von französischen Wörtern dafür nutzbar zu machen suchen, geht Gottsched gleich anfangs darauf aus, alle Fremdwörter möglichst zu verbannen, dem Ausdruck Deutlichkeit zu geben, den Styl künstlerisch durchzubilden. Wenn er anstatt sinnlicher Anschaulichkeit und sprachlichem Leben, nur eine nüchterne Regelmäßigkeit und ein verstandesmäßiges Stylgerüst zu Stande brachte, so muß schon dies als verdienstlich bezeichnet werden, und auch die Schweizer säumten nicht, hier von ihm zu lernen, und seinen Vorgang anzuerkennen. Es war immer genug der Arbeit, und gehörte selbständige Kraft dazu, die Sprache von dem Schwulst der Schlesier zu säubern, und anderntheils sie aus der Verwässerung und Plattheit, in die sie herabgesunken war, empor zu ziehen. Praktisch war es für seine Zwecke, daß er, wie einst Opitz, die Dialektformen verbannte, und eine einzige Mundart, die meißnische, zum literarischen Styl erhob. Praktisch für seine Zwecke, sagen wir, wenngleich dies Verfahren nicht unbedingt als Verdienst bezeichnet werden soll. Denn so viel die Sprache so an Regelmäßigkeit gewann, so viel verlor sie zugleich an volksthümlicher Ursprünglichkeit und Fähigkeit der Bezeichnung. — Seine sprachlichen Studien faßte Gottsched in ein grammatikalisches System zusammen, „Grundlegung zu einer deutschen Sprachkunst," ein Werk, welches seine Schule als den eigentlichen Canon des Styls und der Sprache verbreitete, und das sich mit all seinen Mängeln doch lange Zeit im höchsten Ansehn erhielt. Wie Frau Gottsched in allen Dingen die Theilnehmerin an den Studien ihres Gatten war, so schrieb sie in demselben Jahre, da seine Sprachkunst erschien (1748), eine Abhandlung über Orthographie, in Briefform, die als ein Supplement zu jenem Werke gelten konnte.

Reform der Sprache.

Schon wenige Jahre nach seiner Ankunft in Leipzig hatte Gottsched durch rastlosen Eifer, durch eine förmliche Organisation seiner Schule, eine literarische Machtstellung errungen. Sein Urtheil und Wille wurden Gesetz, er gebot über eine große Partei, die nicht ruhte sein Ansehn zu verbreiten, und deren dienstfertige Bewunderung ihn zu frühzeitiger Selbstüberschätzung führte. Wer zur Geltung gelangen wollte, mußte sich ihm unterwerfen, und

Lob und Anerkennung wurden durch unzählige Federn der Schule verbreitet. Wer dagegen seinen Weg ohne ihn zu gehen wagte, durfte gewärtig sein, auf energischen Widerstand zu stoßen, bei welchem auch die unlautersten Mittel der Clique nicht gescheut wurden. So brachte es Gottsched zu einer literarischen Dictatur, welcher zu widersprechen fast zwei Decennien lang nicht leicht Jemand unternahm.

Nur so war es möglich, daß Gottsched auch als Dichter als bedeutend und mustergültig ausgerufen und anerkannt werden konnte. Denn seine, von Schwabe herausgegebenen lyrischen Gedichte wetteifern mit der herzbrechendsten Reimnoth der niedersächsischen Schule. Zwar ist nicht zu verkennen, daß er sich auch darin bestrebt, die Reinheit der Sprache aufrecht zu erhalten, daß er möglichst viel lyrische Formen anzuwenden und auszubilden sucht. Aber es sind eben Versuche ohne Inhalt, sie zeigen überall, daß der Verstand allein nichts Dichterisches hervorzubringen vermag. Ohne Phantasie, ohne Gemüth, ohne alle Innerlichkeit, ohne Talent, stellt er höchst selbstbewußt seine Muster auf, die viel eher als abschreckende Beispiele gelten können.

Vor allen dichterischen Gattungen aber war es das Drama, worauf er seine Blicke lenkte, ja, es wurde so recht der Augapfel seiner Wirksamkeit. Verdienstvoll war es, daß er sich desselben annahm, um es zu reformiren, und verdienstlich Vieles, was er dafür that; aber gerade auf diesem Gebiet führten ihn seine Grundanschauungen auf Wege und zu Resultaten, bei welchen das Drama keine, höchstens formelle Vortheile erlangte.

Das deutsche Theater war zu Anfang des Jahrhunderts in den traurigsten Verhältnissen, und eigentlich kann von einem Theater in dieser Zeit kaum die Rede sein. Am meisten noch wurde es durch die Schulkomödien gerettet, da jahraus jahrein auf den Gymnasien-Aufführungen veranstaltet wurden. In Zittau war Christian Weise's Thätigkeit im besten Andenken, seine Stücke erhielten sich, neben den neuen seiner Nachfolger im Rectorat, noch lange auf der Schulbühne. Allein der pädagogische Zuschnitt derselben bannte sie fest an ihre Stätte, und machte sie für die Entwickelung unfähig. Die höheren Stände hielten sich an das Ballet und die italienische Oper, welche die Alleinherrschaft an den Höfen hatte. Für das größere Publikum blieben die umherziehenden Schauspielertruppen, an denen jetzt kein Mangel mehr war, deren Leistungen und Darstellungen jedoch mit Bildung und gutem Geschmack nichts zu thun hatten. Ihr Repertoire bestand aus Haupt- und Staatsactionen, voll von tumultuarischer Bewegung, Blutvergießen und Waffengerassel, oder in Hanswurstkomödien, halb improvisirt, fast ganz in Plattheit und Gemeinheit aufgehend.

Reform des Theaters.

Wo sollte die Reform des Theaters anknüpfen, auf welchen Weg die Production gewiesen werden? Es ist nicht zu läugnen, daß sowohl in den Staatsactionen, wie in der Hanswurstkomödie genug volksthümliche Elemente

lagen, die für eine nationale Neugestaltung hätten nutzbar gemacht werden können. Hätte man sich hier nur der alten Stoffe bemächtigt, und dieselben nach Art des englischen Theaters ausgebeutet, oder wäre man auf dem von Christian Weise in der Behandlung neuer Stoffe eingeschlagnen Wege fortgeschritten, man hätte schon jetzt zu einem gedeihlicheren Resultat gelangen können. Allein man nahm einen weiten Umweg. Gottsched hatte keine genügende Kenntniß der nationalen englischen Bühne, und was er davon etwa kannte, stieß ihn ebenso ab, wie die wilden Staatsactionen. Für ihn gab es nur ein Gesetz, verständige Regelmäßigkeit. Dieses glaubte er, nächst den griechischen und römischen Dramatikern, bei den Franzosen am vollkommensten erfüllt, und darum wollte er diese durchaus nachgeahmt wissen. Er traf darin mit dem Urtheil der überwiegenden Mehrzahl aller derer zusammen, die damals als die Gebildeten gelten konnten. Die französische Literatur war die Musterliteratur Europa's, das französische Theater wurde von dem Geschmack der Zeit für die höchste Vervollkommnung dessen angesehen, was die Griechen und Römer in dieser Kunst erstrebt hatten. — So wurde das Drama in einen fremden Formalismus eingezwängt, in welchem es zwar gesetzt und mit Würde reden lernte, sich einer vereinfachten Handlung zu befleißigen hatte, aber zugleich so viel einbüßte, daß von einem nationalen Drama nicht die Rede sein konnte. Denn nichts durfte hier zur Geltung gebracht werden, was den Charakter der deutschen Dichtung ausmacht. Für die Formstudien dieses französirten Dramas, welche vorwiegend der Schauspielkunst zu statten kamen, mußte die Dichtung ein schweres Lehrgeld zahlen, die Form selbst aber zeigte sich unhaltbar, sobald der nationale Geist seine Kraft zu fühlen begann. Wie thönerne Götzen zerbrachen die steifen Alexandrinertragödien vor dem ersten Anlauf der Sturm- und Drangperiode, um einer neuen und nationalen Form des Dramas Platz zu machen.

Gottsched's Plan, ein deutsches Theater nach dem Muster der Franzosen zu gründen, war gewiß kühn, er zeugt von ungewöhnlichem Selbstbewußtsein. Galt es doch nicht nur eine dramatische Dichtung, so wie eine neue Schauspielkunst zu erschaffen, sondern auch ein Publikum für die neue Gattung zu erziehen. Daß er seinen Plan von der schwierigsten, aber auch einzig richtigen Seite ergriff, um ihn für die Kunst und das Leben nutzbar zu machen, indem er ihn mit der Reform der reisenden Schauspielertruppen von Beruf verband, zeigt von Einsicht und energischem Streben. Die Schulbühne war nicht geeignet für eine Reform des Theaters in kunstmäßigem Sinne, das leuchtete ihm ein, ohne daß er sie doch gänzlich aus den Augen ließ. Er knüpfte mit Rectoren und Schulvorständen an, wo er konnte, und suchte sie für Darstellungen regelmäßiger Stücke innerhalb ihres Bereiches zu gewinnen. Allein das stand doch erst in zweiter Reihe. Es war, als ob er sich im Stillen das alte, durch die Tradition geheiligte pädagogische Terrain habe

sichern wollen, für den Fall, daß der kühnere Plan, die vagabundenhafte Bühne für die Kunst zu bändigen, unausführbar gewesen wäre. Kühn war es, das kann nicht genug betont werden, ein höchst auffallendes Wagniß für einen Professor der Philosophie in Leipzig, in dem gebildeten, feinen Leipzig, sich mit einer umherziehenden Schauspielertruppe abzugeben. Aber Gottsched war der Mann dazu, etwas zu wagen, hundert Kräfte, die er beherrschte, in Bewegung zu setzen, und durch sie jeden Schritt seines Vorgehens rechtfertigen zu lassen.

Schwieriger durfte es erscheinen, die geeigneten Stücke für das zu erschaffende Theater zu gewinnen. Eine Weile zwar konnte dem Mangel durch Uebersetzungen aus dem Französischen abgeholfen werden. Dergleichen waren schon lange vorher versucht worden. Wir erinnern uns, daß schon in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Uebersetzungen der Molièreschen Lustspiele von der Veltheim'schen Truppe gegeben wurden. Auch hatte man hier und da den Versuch gemacht, die französischen Tragiker zu verdeutschen. So war Bressand in Braunschweig unermüdlich thätig gewesen, den Racine und Corneille zu übersetzen, und andre hatten sich, schon seit 1650 an Corneille's Rodogune, Cid, Polyeuct u. s. w. versucht. Wenn diese Stücke wirklich aufgeführt worden sind, so wird der Beifall des Publikums eben nicht groß gewesen, die rohe Action an der Aufgabe gescheitert sein. Jedenfalls waren diese Bearbeitungen seit lange vergessen, veraltet, für die Darstellung ganz unbrauchbar. Es mußte für neue zweckmäßige Uebersetzungen gesorgt, ja, es mußte auch die originale Production angeregt werden. Nach beiden Seiten hin gingen Gottsched und seine Frau mit eignem Beispiel voran.

Er selbst belehrte die Deutschen zuerst durch sein Trauerspiel Cato, wie ein Drama nach französischem Zuschnitt, mit Beobachtung der drei Aristotelischen Einheiten, des Orts, der Zeit und der Handlung, zu verfertigen sei; nämlich fast ohne sichtbare Vorgänge auf der Bühne, voll von breiter Deklamation auf dem Kothurn des Alexandriners, wenn auch innerlich leer, doch pomphaft in jeder Aeußerung. Talentlos, ohne schaffende dichterische Kraft, ohne warme und erwärmende Innerlichkeit, wie Gottsched war, vermochte er am allerwenigsten ein bedeutendes Drama zu Stande zu bringen. Der Cato des Engländers Addison, ein durchaus nach französischer Schablone gearbeitetes Stück, wurde seine Grundlage. Also selbst auf Originalität des Stoffes und der Behandlung mußte er verzichten. Sein Cato ist in Composition, Charakteristik, in Allem was die Tragödie an tieferem Gehalt verlangt, ein trübseliges Machwerk, der Held mit seinen trivialen Sentenzen, seiner pedantisch würdevollen Staatsperrücke, für uns geradezu lächerlich. Insoweit berechnender Verstand und Studium das formale Schema der französischen Dramatiker, und ihre äußeren Kunstgriffe erlernen können, brachte Gottsched wohl ein Gerüst im Sinne jener zu Stande, allein von ihrem rhetorischen

Cato.

Glanz, von der Vornehmheit ihrer Erscheinung, hat sein Cato nichts. Die Verse bestehen in abgezählter Prosa, die Sprache ist sehr vernünftig, sehr natürlich, sie vermeidet jeden Ausdruck, der sie über das Gewöhnliche heben könnte; der Hauptcharakter bewegt sich unter den übrigen Figuren wie ein langweiliger hölzerner Philister unter Seinesgleichen. Gottsched aber wußte sich viel auf sein Werk, er gab es mit Selbstbewußtsein für das erste regelmäßige, und somit für das erste wahre Trauerspiel der Deutschen, und seine Schule pries sich und die Welt glücklich, ein solches Werk zu besitzen.

Günstig für Gottscheds Plan war es, daß im Jahre 1727 der Theaterprinzipal Neuber mit seiner Truppe nach Leipzig kam, um in der Meßzeit Vorstellungen zu geben. Er selbst erhob sich wohl nicht über den Geschäftsmann und Cassirer, seine Frau war die Seele der Gesellschaft. Jung, schön, lebhaften Geistes, eine gewandte Schauspielerin, besorgte sie die Wahl der Stücke, und war die Ordnerin aller inneren Angelegenheiten. Es wird erzählt, Frau Neuber sei, erfüllt von glühender Liebe für die Kunst, etwa um dieselbe Zeit auf den Gedanken gekommen, ihr Theater nach französischem Zuschnitt zu organisiren. War dies der Fall, dann bedurfte es zwischen ihr und Gottsched nur einer Annäherung, um sie zu Verbündeten zu machen. Aber merkwürdig bleibt es dann immer, daß sie, nachdem die Reform durch sie glänzend zum Ziel gelangt, plötzlich umkehrte, und mit gewandter Spekulation auf die Tagesneigung, ihr Werk lachend wieder zerstörte. Wir wollen nicht untersuchen, wie viel die geschäftliche Betriebsamkeit sie für Gottscheds Pläne günstig stimmte, wie stark bei der heroischen Tragödin der Reiz mitsprechen mochte, sich in einem eleganteren Rollenfache zu präsentiren; genug, sie war mit Gottsched bald im Einverständniß, ihrem Theater eine neue Gestalt zu geben. Und mußte es ihr nicht schmeicheln, und sie mit muthigem Selbstgefühl erfüllen, daß ein Leipziger Professor sich mit ihr zur Reform des Theaters verband? War Gottsched gleich damals noch lange nicht der unumschränkte Dictator der Literatur, so war er immer schon ein angesehener Mann, vor Allem ein Gelehrter, und die künstlerische Gemeinschaft zwischen einem solchen und der Prinzipalin einer Wandertruppe mußte das allgemeine Interesse in hohem Grade in Anspruch nehmen.

Theater der Neuberin.

Jetzt konnte Gottsched durch seine Schule die Losung geben lassen, daß es nun an der Zeit sei, alle dichterischen Kräfte auf das Drama zu konzentriren. Auch ging er selbst an die Arbeit, theils übersetzend, theils selbst schaffend, für die Bühne zu wirken. Frau Neuber übernahm inzwischen die nicht minder schwierige Aufgabe, die ersten Darstellungen dieser neuen dramatischen Gattung in's Werk zu setzen. Welche Mühe mochte es kosten, das verwilderte Personal in ganz neuer Weise einzuschulen! Die Menge der Agirenden mußte auf eine möglichst geringe Anzahl eingeschränkt werden, wodurch die Rollen sich als länger, die Arbeit des Einstudirens sich als größer

ergab. Das lärmende Durcheinander war in einem stylvoll gehaltnen Dialog mit gereimten Versen, in eine gemessene Geberdensprache zu bannen. Ungewohnt war die feierlich unverrückbare Scenerie, ungewohnt die Ruhe des Kommens und Gehens, die Mäßigung, die an die Stelle fahrigen Wesens treten sollte. — Während so in „Zoten's Hof," wo die Neuber'sche Gesellschaft spielte, unablässig geübt wurde, war Gottsched bestrebt, auch für den äußeren Glanz der ersten Darstellungen zu sorgen. Hohe Gönner, an denen es ihm schon damals nicht fehlte, wußte er in's Interesse zu ziehen, und so die Vergünstigung auszuwirken, daß die Kostüme für die Schauspieler aus der Dresdener Hofgarderobe geliefert wurden, eine Vergünstigung, die das Personal ungemein ermuthigte, die sogenannte gute Gesellschaft aufmerksam machte, und die große Masse in die höchste Spannung versetzte.

Endlich konnte die neue Phase des Theaters mit dem Regulus des Prabon eröffnet werden. Der Schauspieler Kohlhart leistete nie Gesehenes in der Titelrolle, und datirte seinen Ruhm von diesem Abend her. Der erste Versuch war gelungen und die Verbündeten ermuthigten sich zu rastlosem Eifer. Bald ging auch Gottsched's Cato in Scene (ebenfalls zuerst von Kohlhart gespielt) und es folgte die Reihe der Horatier, Aeneas, Aurelius, Agis, Muhamet u. s. w. Gottsched's Schule verkündete durch hundert begeisterte Federn den Sieg ihres Meisters, und die eigentliche Begründung des regelmäßigen deutschen Schauspiels.

Und in der That, das gebildete Publikum begrüßte die Neuerung lebhaft, die das Theater aus einem Institut zur Befriedigung roher Schaulust in einen Tempel der Kunst verwandelte. Aber auch unter der großen Masse wurden sich Viele des Abstandes bewußt, und waren bald für die neue Wendung gewonnen. Denn wie anders und wie neu wirkte die feierliche Einfachheit der Handlung, gegen die wilden und bunten Vorgänge der früheren Stücke! Willfährig nahm das unverwöhnte Ohr den pathetisch sentenzenreichen Dialog für Natur und Wahrheit, und ließ sich durch berichtende Declamation für dramatische Vorgänge entschädigen und erschüttern. Dazu kam die Neuheit der Stoffe. Größtentheils der Antike entnommen, auch wohl antiken Dramen nachgebildet, brachten die neuen regelmäßigen Stücke, ungeahnte tragische Ereignisse, ein neues Kostüm, eine neue Welt von Anschauungen. Wie unbeholfen, wie verfälscht, unwahr und rein äußerlich dies Alles zur Erscheinung kam, es war neu und fremd, erweckte neue Empfindungen, und der bloße Schein der Kunst genügte, ein naives Publikum mit künstlerischem Hauch anzuwehen.

Allein auf Einmal war die Reform doch nicht durchzusetzen. Lange Jahre mußte Frau Neuber daneben noch die alten Spektakelstücke und Possen für den großen Haufen, und auch wohl für Liebhaber aus höheren Ständen geben. Das Publikum im Ganzen ließ sich nur langsam erziehen. Ein

Vortheil war es für sie, daß der große Verkehr von Fremden in der Leipziger Meßzeit, die Kunde von ihrem neuen Theater in alle Welt trug, so daß sie, wohin sie auch kam, ein bereits vorbereitetes und schaubegieriges Publikum fand. Frau Neuber wurde der weibliche Apostel Gottscheds. Sie selbst spielte alle Hauptrollen, die Portien, Cornelien, Iphigenien, Banisen, Zairen, Alziren, Atalanten und Thusnelden, spielte sie in Leipzig, wie in Hamburg und Petersburg, und eroberte dem neuen Drama immer mehr und mehr Boden. Umsichtig und praktisch, war sie bemüht die besten Kräfte für ihre Truppe zu gewinnen, und für den reinen Tragödienstyl, so wie für das feinere französische Lustspiel heran zu bilden. Kohlhart's haben wir schon erwähnt, aber auch Schauspieler, wie Koch, Schönemann, Suppig und andre, die ihrer Zeit die berühmtesten waren, und später selbständig als Prinzipale die neue Richtung förderten, gehörten ihrer Gesellschaft viele Jahre an. Durch ihre Mithülfe hob sich die Schauspielkunst zu nie geahnter Höhe, und nach Verlauf von zehn Jahren repräsentirte die Neuber'sche Truppe nach dem Urtheil der Zeitgenossen bereits den höchsten Triumph der Kunst.

Schauspieler.

Gleichwohl war der Mangel an brauchbaren Stücken noch sehr fühlbar, und blieb es, trotz aller Anstrengungen Gottscheb's und seiner Jünger. Die Produktion zeigte sich nicht gar zu ausgiebig, und ließ sich nicht erzwingen. In der „deutschen Schaubühne,“ einem Sammelwerk, welches die besten dramatischen Arbeiten umfassen sollte, theilt Gottscheb achtunddreißig Stücke mit, darunter mehrere einaktige, die Hälfte Uebersetzungen aus dem Französischen. Dies war bis 1749, also noch nach zweiundzwanzig Jahren, die ganze Ausbeute. Daß es außerdem noch ebensoviele und doppelt so viele Stücke gab, die zwar gegeben worden waren, aber sich nicht auf dem Repertoire erhielten, kann nicht in Betracht kommen. Der Vorrath des Darstellbaren blieb ein sehr kleiner, und nur einer umherreisenden Truppe, die überall Dasselbe geben konnte, war es möglich, sich damit zu erhalten.

Allein es war doch immer ein Repertoire, und noch mehr, das Drama und die Schauspielkunst waren damit in eine unverrückbare Bahn gelenkt worden. In dieser Gewißheit faßte Gottscheb schon nach 10 Jahren bei der Anwesenheit der Neuber in Leipzig, den Entschluß, einen Schritt weiter zu gehen, und das Repertoire noch mehr einzuschränken. Denn wenn auch die Staatsaktionen abgeschafft waren, die Hanswurstkomödien hatte die Neuber noch nicht gewagt preis zu geben. Gerade gegen diese aber richtete Gottscheb seinen nächsten Angriff. Die volksthümliche Figur des Hanswurst lief seinen Ansichten über das auf der Bühne Zuläßige durchaus zuwider. Sein regelmäßiges Lustspiel konnte eine Gestalt nicht brauchen, die mit Improvisationen sich überall eindrängte, den Gang der Handlung störte, und die Lacher auf ihre Seite zog. Gottscheb hatte keinen Humor, nicht einmal Sinn für das Komische, seine Würde erlaubte ihm nicht, zu lachen. Das Lustspiel hatte

Verbannung des Hanswurst.

für ihn nur einen moralischen Zweck, es sollte nützen, sollte bessern. Vor Allem aber fand er in der französischen Komödie, wie reich immer an lustigen Personen, doch keine ähnlich typische Figur, wie den Hanswurst. Das volksthümlich Derbe und willkürlich Regellose desselben mußte ihn abstoßen, und er beschloß, die Bühne von der Hanswurstposse gänzlich zu säubern.

Die Neuber, welche ihrem Verbündeten, dem Leipziger Professor, so viel Erfolge zu danken hatte, ließ sich auch diesmal als gelehrige Schülerin finden. Doch drang sie darauf, bei diesem gewagten Unternehmen das Publikum Schritt vor Schritt vorzubereiten. Endlich im October 1737 schien der Moment gekommen. Man hatte ein Stück zurecht gemacht, in welchem Hanswurst wegen seines gänzlich unbramatisch-willkürlichen Lebenswandels verklagt und zum Scheiterhaufen verurtheilt wird. Eine Puppe in buntscheckigem Kleide wurde wirklich den Flammen übergeben, und sein Name mit Allem was zu ihm gehörte, für immer von der Bühne verbannt. Durch dieses Autodafé schied Gottsched den letzten Rest der älteren Komödie von der Bühne aus. Zwar zunächst von der Wanderbühne der Neuber: denn noch längere Zeit hielt sich Hanswurst bei anderen Truppen, aber so groß war doch Gottsched's Einfluß bereits, daß diese Figur wirklich von Jahr zu Jahr mehr, und endlich ganz vom Theater verschwand. Natürlich war es nur die bunte Jacke und die improvisirende Zudringlichkeit Hanswurst's, welche sich aus der Komödie verlor, denn die komische Figur kehrte unter den verschiedensten Namen zurück. — Allein diese That Gottsched's wurde, trotz ihres Gelingens, nicht überall gut geheißen. Ließen sich doch später noch Männer wie Justus Möser und Lessing zu Gunsten des Hanswurst vernehmen, und noch in neuster Zeit übernahmen die Romantiker die Ehrenrettung desselben, als einer nationalen Figur, als eines unveräußerlichen Schatzes der deutschen Volksbühne.

Wie schwerwiegend die Vertheidigung solcher Stimmen gelten muß, und wie wenig wir uns mit den dramaturgischen und ästhetischen Ansichten Gottscheds im Einklang finden, in diesem Punkte können wir das Unrecht desselben nicht so groß nennen. Vor Allem fragen wir: war der im Flickenkleide umherspringende Hanswurst wirklich der angestammte Beherrscher unsrer Volksbühne? So weit sich die deutsche Komödie bis zu ihren Anfängen verfolgen läßt, ist dies nicht der Fall. Komische Figuren traten schon in den weltlichen Episoden der alten Osterspiele auf, bevorzugt ist unter ihnen der durchtriebene Knecht. Das gleiche findet sich in den Fastnachtspielen. Der Name Hanswurst ist da, aber er bedeutet noch keine bestimmte Theaterfigur, er wird im gewöhnlichen Leben für einen täppischen, faselnden Burschen gebraucht. Auch bei Hans Sachs ist der lustige Knecht besonders betont, aber er tritt in der verschiedensten Gestalt und durch die verschiedensten Verhältnisse bedingt, auf, und überträgt seinen Charakter auf eine Menge andrer

Figuren. Bald ist der fahrende Schüler, bald der schlaue Wirth, bald Eulenspiegel, bald ein Pfäfflein der Träger des Humors. Ueberdies steht die komische Figur nicht vereinzelt, sondern als eine unter Ihresgleichen da. Es war also die Vielheit komischer Gestalten, welche zum Ganzen wirkte, die Komödie gab sich als das bunte Spiegelbild des bürgerlichen Lebens, nirgends war sie auf eine äußerlich typisch abgegrenzte Possenfigur gebaut. — Anders gestaltete es sich im siebzehnten Jahrhundert. Das Volksleben war durch den langen Krieg vernichtet, das gelehrte Drama suchte seinen Spaßmacher in der italienischen, improvisirten Maskenkomödie. Ihr wurde der Arlequin entnommen und als Pickelhäring oder Hanswurst nach Deutschland versetzt, zugleich mit seinem Flickenkleide, der italienischen Maske. Alle Komik wurde nun auf ihn allein gehäuft, von einer Charakteristik konnte kaum noch die Rede sein, er ward zu einem Typus, zu einer bloßen Firma, unter welcher man jeden possenhaften Einfall gehen ließ. Man wird daher diese Gestalt eher eine fremde, als eine nationale nennen müssen, wenn gleich sie hier und da in vorzüglicher Art behandelt wurde (so von Christian Weise) und sich bald zu einer Lieblingsfigur des Volkes machte. — Für die höhere Komödie war sie unbrauchbar, aber war sie denn für die Volkskomödie nothwendig? Wozu die typische Maske, die sich durchaus entwicklungslos erwies? War es nicht ersprießlicher, wenn man die hundert Lappen, die zur Hanswurstjacke zusammengeschossen waren, wieder auflöste und zu ebenso viel verschiedenen Charaktermasken entwickelte? Für das deutsche Lustspiel mußte die Vielheit komischer Gestalten wieder gewonnen, es mußte wieder zum Spiegel des Lebens gemacht werden. Und wie unerschöpflich ist das Volksleben, wie reich jede Lebensform an Humor für den, der die ächte Wünschelruthe besitzt, den Schatz zu heben!

Dies waren freilich nicht die Ansichten Gottscheds, er verbannte in Hanswurst nur den Feind des regelmäßigen Lustspiels von der Bühne. Mochte er das immerhin von einseitigem Standpunkte aus thun, so kam es dem Lustspiel mehr als er beabsichtigte zu statten. Und eine völlige Verbannung der volksmäßigen Komödie wird man ihm doch nicht zur Last legen wollen, wenn man sieht, daß er die Beschäftigung mit den Lustspielen des Dänen Holberg nicht nur gestattete, sondern einige Uebersetzungen derselben sogar in seine Schaubühne aufnahm.

Die Verbannung der Hanswurstposse von der Bühne war ein neuer Sieg Gottsched's, der ihn ermuthigte, den nächsten Schritt zur Säuberung des Theaters zu thun. Denn nicht eher konnte er seine Reformpläne durchgeführt nennen, als bis er auch die Oper, das verzärtelte und anspruchsvolle Kind der Höfe, verbannt und vernichtet hatte. Auf diesem Gebiet wäre der Kampf für ihn vielleicht ein recht schwieriger gewesen, wenn nicht der innere Verfall der Oper ihm in die Hände gearbeitet, und ihm so die Aufgabe leicht

Verbannung der Oper.

gemacht hätte. Auf der Neuberschen Bühne durfte selbstverständlich kein Opertriller gehört, kein hüpfender Balletfuß gesehen werden. Doch sparte Gottsched auch keine Mühe, durch Spott und sonstige Demonstration von hier aus gegen die feindliche Macht zu wirken. So bearbeitete Frau Gottsched für die Bühne ein französisches Lustspiel des St. Evremont, „die Opern," in welchem das Lächerliche dieses Theaterwesens vor Augen gestellt wurde. In der That war die Oper dieser Zeit ein noch ziemlich abgeschmacktes Zwitterding von musikalischem Raffinement und unbeholfenem Textmachwerk. Noch sollte Gluck's reformatorische Kraft sie erst zur innerlich berechtigten Kunstgattung erheben. Jene ältere Oper bestand fast nur aus aneinander gereihten Arien italienischen Styls, eine musikalische Charakteristik war noch unbekannt. Ein gesprochener Dialog verknüpfte die Arien, man verstand es nicht, die Musik mit der Handlung, noch auch in großen Sätzen die Stimmen zu verbinden, sie auf und durcheinander wirken zu lassen. Dafür mußten Maschinerieen, pomphafte Aufzüge, Feuerwerke, und was sonst den rohen Geschmack befriedigen kann, entschädigen. Aber man hatte sich an dergleichen auch bereits ausgegeben und ermüdet. Die rasenden Nebukadnezare und schmetternden Cleopatren mit ihrer blendenden Umgebung, zogen die abgestumpften Sinne nicht mehr an. Man griff zu derberen Stoffen, stellte auf den Hofbühnen Pferdemärkte dar, mit balletirenden Viehhändlern, die sehr gemeine Arien sangen und sich endlich prügelten. Die ältere Oper war auf dem Wege an ihrer eignen Lebensunfähigkeit zu Grunde zu gehen. Gottsched hatte die Genugthuung, diesen Auflösungsprozeß verfolgen, und von Jahr zu Jahr das Hinschwinden seiner einst so prunkenden Feindin verkünden zu können. Ja es gab eine Zeit (zu Anfang der vierziger Jahre), wo er den Ausspruch thun konnte, in Deutschland sei die letzte Oper gegeben worden.

So war auch dieser Schritt gelungen, und Gottsched konnte sich in dem stolzen Bewußtsein wiegen, daß seine Reform vollkommen durchgedrungen sei. Die regelmäßige Bühne war befestigt, auf seinen Wink und durch seinen Vorgang war eine neue dramatische Literatur entstanden, innerhalb bestimmter Kunstregeln, von welchen abzugehen für's erste Niemand wagen konnte. Denn auch ein Publikum hatte Gottsched für sein Theater erzogen, das in seinen Anschauungen aufging, und ihn bereitwillig für den großen Dichter und Reformator der Bühne erkannte. So vollständig war sein Sieg, daß er auch die Höfe für sich gewonnen, daß man hier sein französirtes Drama als einen Ersatz für die Oper nahm, und sich durch rhetorische Deklamation und steifen Dialog vornehm und zugleich künstlerisch unterhalten fühlte. Den gleichen Einfluß hatte er sich auf die Schulen gewahrt, ein sichrer Weg, sich eine dauernde Wirkung zu erhalten. Die Schulbühnen gaben seine und die von ihm empfohlenen Stücke, der Geschmack der Jugend bildete sich an diesen Arbeiten, die ihr als neue dramatische Muster gepriesen wurden. In der

Schulkomödie.

Vorrede zum 5ten Bande der Schaubühne führt Gottsched einige von den Schulrektoren auf, die er unter die Seinen rechnen durfte, darunter den Zittauer Rektor Gerlach (Weise's dritten Nachfolger), welcher seinen Agis, den Menschenfeind (von Frau Gottsched) und den politischen Kannegießer (von Holberg) „in einer so artigen Stadt als Zittau ist," von den Schülern habe darstellen lassen. Gottsched war nach 20 Jahren rastloser Thätigkeit, bei welcher das Theater doch nur eine Seite war, zu unumschränkter Machtstellung gelangt, er war um diese Zeit der gefürchtete Dictator der deutschen Literatur, als welcher er in der Geschichte vorwiegend dargestellt wird. Eine solche Höhe behauptet kein Sterblicher ungestraft lange Zeit, es sei denn, daß ihn die Schwingen des unsterblichen Genius empor getragen hätten. Das aber war bei Gottsched nicht der Fall, er hatte zwar mit rastlosem Eifer, allein eben so sehr durch gemeine Künste, durch die Hülfe einer grandios organisirten Coterie sich aufgeschwungen. Seine Macht war gefährdet, und schon sammelten sich ferne Wetter, die das Herannahen eines Sturmes gegen ihn verkündeten. Ehe wir auf die andre Seite seiner Thätigkeit, die kritische, näher eingehen, die ihn in einen Kampf verwickelte, dem er nicht gewachsen war, halten wir ihn noch einen Augenblick auf dem Gipfel seines Ruhmes fest, um seine Schaubühne etwas näher zu betrachten.

Gottscheds Schaubühne.

„Die deutsche Schaubühne nach den Regeln und Mustern der Alten," ist gleichsam das Compendium seiner theatralischen Thätigkeit. Nicht Alles was im Laufe von 20 Jahren an dramatischen Dingen unter seinen Augen entstand, wird von diesen sechs Bänden umfaßt, aber sie enthalten doch das, was er selbst für mustergültig erklärte, was er den besten Bühnenerzeugnissen der Franzosen als ebenbürtig zur Seite stellte. — Allein wie groß war Gottsched's Selbstgenügsamkeit, und wie kurz die Täuschung seiner Zeitgenossen! Denn der poetische Gehalt dieser ganzen Ausbeute ist null und nichtig. Es fehlt nicht an Talenten, aber die ganze Sammlung bietet auch nicht ein einziges Werk, das einen dauernden Werth beanspruchen könnte. Die besten Kräfte sind an der kalten Regelmäßigkeit, an der Steifheit des Alexandriners, zwei Faktoren, die jede freie Entfaltung unmöglich machten, gescheitert. Eröffnet wird die Schaubühne durch Gottsched's Cato, dessen Vortritt er in ziemlich pomphafter Weise entschuldigt. Sei das Stück doch selbst von Franzosen als sehr bedeutend anerkannt worden, wie sollte es nicht, als erste regelmäßige Tragödie der Deutschen, auch die erste Stelle haben? Von ihm bringt die Sammlung ferner eine Bearbeitung von Racine's Iphigenia, die beiden Trauerspiele Agis und die Parisische Bluthochzeit, endlich ein Schäferspiel Atalanta, oder die bezwungene Sprödigkeit. Von den beiden Tragödien ließe sich ähnliches sagen, wie von dem oben schon besprochnen Cato. Sie sind überaus dürftig, dramatische Rechenexempel der allerleichtesten Art, bei denen man jedoch nicht die ästhetische Probe machen darf. Am Abschre-

ckendsten aber ist das Schäferspiel Atalanta. Fünf Akte lang wird in Alexandrinern getändelt, geschäkert und von Liebe gesprochen — nämlich so weit die Würde des Herrn Professors gestattet, dergleichen in Bewegung zu setzen. Alle Leidenschaft, deren Gottsched fähig ist, drängt sich zusammen in dem Vers: „Ein tugendhaftes Herz darf man vernünftig lieben.“ —

Umfangreicher ist die Anzahl der Stücke seiner „lieben Gehülfin,“ der Frau Gottsched. Sie war ihrer Zeit eine der am meisten bewunderten Frauen, geistig dem unumschränkten Machthaber über die deutsche Literatur, ihrem Gatten, nicht nur ebenbürtig, sondern überlegen; ihr Portrait zeigt eine imponirende Gestalt, edle und bedeutende Züge. Louise Adelgunde Victorie Kulmus, wurde 1713 in Danzig geboren. Sie lernte Gottsched kennen, als er auf einer Reise nach Königsberg in Danzig verweilte. Es war die Zeit, da er sich in der frischesten Rüstigkeit seines Strebens befand, und überall mit Bewunderung begrüßt wurde. Diese theilte sich auch dem noch sehr jungen Mädchen mit (sie zählte damals 16 Jahre) und Gottsched fühlte sich von ihrem Verstand und lebendigen Wesen angezogen. Dies führte zu einem mehrjährigen Briefwechsel, der dann ihre Verheirathung zur Folge hatte (1735). Frau Gottsched, die somit in einen glänzenden, geistig und literarisch bewegten Kreis eintrat, fühlte ihre Fähigkeiten erwachen, und jetzt erst begann ihre literarische Thätigkeit. Das Theater der Neuber stand in Blüthe, Gottsched suchte überall die dramatische Productivität dafür zu wecken, so mochte es geschehen, daß Frau Gottsched ihre Thätigkeit vorwiegend auf das Drama koncentrirte. Sie wurde übersetzend und selbst schaffend, die eigentliche Stütze des Neuberschen Theaters. Gottsched hielt ihre Talente und Kenntnisse sehr hoch, und die Welt ließ sie den Ruhm ihres Gatten theilen. Allein dieser Ruhm entschädigte sie nicht für den Mangel inneren Glückes. Nicht daß sie, besonders reich an Gemüth, sich von der Gemüthlosigkeit, dem kalt berechnenden Verstande ihres Mannes abgestoßen gefühlt hätte; im Gegentheil, sie war eine ebenso verstandesmäßig angelegte Natur, sie theilte sein Streben wie seine Kunstansichten, sie half ihm auf jedem Gebiet arbeiten und wirken. Aber die Frau, welche Gottsched seine „liebe Gehülfin“ nannte, überflügelte ihn bald an Bildung, an Urtheil, wie sie an Feinheit und Geschmack über ihm stand. Gottsched blieb selbstgenügsam und hochmüthig bei seinen einmal gewonnenen Grundsätzen stehen, während die Welt mit Riesenschritten forteilte. Frau Gottsched lebte die Bewegung der Zeit mit ganzem Antheil mit, ihr Gatte stemmte sich dagegen, und setzte, jemehr die Geister sich klärten, seine Clique in Bewegung, um das Neue zu vernichten und seine Macht zu erhalten. Immer mehr trat seine gemeine Natur hervor, und Mißachtung, gänzliche Niederlage traf den einst Gefürchteten und Allmächtigen. Frau Gottsched hatte sicherlich eine schwierige Stellung, und besonders die letzten Jahre ihres Lebens scheinen durch diese wid-

Frau Gottsched.

rigen Verhältnisse sehr getrübt worden zu sein. Daß sie ihre Stellung aber taktvoll abzugrenzen und selbst wider ihr Gefühl den Gatten zu vertreten wußte, dies geht nicht allein aus der hohen Achtung hervor, mit der Gottsched von ihr spricht. In ihrer Biographie, die er nach ihrem Tode schrieb, giebt er zu, daß er in späterer Zeit nicht mehr ihr ganzes Vertrauen besessen habe — warum dies nicht der Fall, begriff er freilich nicht — aber er kennt doch seinen Verlust, und weiß die Bedeutung seiner Frau zu würdigen. Sie starb 1762, nur 49 Jahre alt.

Gewöhnlich wird über die dramatische Thätigkeit der Frau Gottsched kurz und wegwerfend abgeurtheilt; weil ihre Stücke mit den Bedürfnissen unsres Theaters, und mit den Anschauungen unsrer Tage nichts mehr gemein haben, ihre Fehler aber augenfällig sind, erklärt man die Akten über sie für geschlossen. Allein gerechter wird das Urtheil über sie ausfallen, wenn man die Bedingungen in Anschlag bringt, unter welchen sie entstanden, und gerechter, wenn man sich erinnert, daß die Komödie nicht nur Zeichnung komischer Konflikte und Charaktere, daß sie auch Sitten- und Zeitschilderung sein soll. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, hat Frau Gottsched bei durchaus nicht gewöhnlichem Talent sogar Bemerkenswerthes geleistet. Sie hatte, als verständig klare Natur, ein besonders glückliches Auge für die Auffassung des Lächerlichen, wo es sich als Ausdruck bestimmter Zeitrichtungen gab, und nahm dasselbe gern zum Stoff ihrer Lustspiele. Nicht als ob sie mit schöpferischer Kraft bedeutende Gestalten und Charaktere gezeichnet hätte, sie nimmt eben nur die Richtung, und bringt das Lächerliche und Verwerfliche derselben mit der Moral und dem bürgerlichen Leben in Konflikt. Aber auch noch in dieser beschränkten Behandlung gelingen ihr, durch verständige Vertheilung von Licht und Schatten, manche Situationen so wohl, daß man sich durch sprechende Lebensbilder überrascht sieht. Ein paarmal ist es ihr sogar gelungen, die Satire scharf auszuprägen, und für die Komik der Situation trefflich zu verwerthen.

Lustspiele der Gottschedin.

Bemerkenswerth ist in dieser Hinsicht gleich ihre erste dramatische Arbeit, mit der sie (ohne ihren Namen zu nennen) als junge Frau von 23 Jahren auftrat. Das Stück heißt: „Die Pietisterei im Fischbein-Rocke oder die Doctormäßige Frau.“ Der Handlung nach eine freie Bearbeitung nach dem Französischen, angewendet auf deutsche Verhältnisse. Aehnlich wie Tartüffe, drängt sich ein Doctor Scheinfromm in eine bürgerliche Familie, und wird erst im äußersten Moment, da Glück und Vermögen der Familie auf dem Spiele steht, als Betrüger erkannt. Die Handlung ist zwar mannigfaltig, aber bei schwacher Zeichnung der Charaktere von Anfang nicht eben interessant angelegt, dafür aber tritt gegen den Schluß eine überraschende Wendung ein, die der deutschen Bearbeitung allein angehört. Es wird nämlich ein Konventikel der Frauen dargestellt, in welchem dieselben theologische

und gelehrt-mystische Streitigkeiten verhandeln. Denn nicht sowohl mit dem Pietismus in seiner Weltentsagung und Zurückgezogenheit in das Gemüth hat man es zu thun, auch wird die gewinnsüchtige Scheinheiligkeit und fromme Ostentation weniger betont, als vielmehr die pietistische Unduldsamkeit, das Gezänk der verschiednen Sekten, die hochmüthige Ueberhebung der einen über die andre, die mystisch lächerliche Formensprache ihrer Zeitschriften. Jenes Frauenkonventikel nun, ganz eingeweiht in das theologische Sektengetriebe, ist bestrebt einen neuen Verein zu gründen, in welchem die Streitigkeiten aller übrigen entschieden werden sollen, und bemüht sich die nöthigen Glaubensartikel dafür zu finden. Sie fangen mit der Wiedergeburt an. Diese ist nach dem Ausdruck der einen Dame „das süße Quellwasser des Herzens, welches aus der Sophia urständet, und das himmlische Wesen gebieret.“ Allein damit sind die Andern nicht einverstanden, vielmehr sei sie „die Erbohrenwerdung der himmlischen Wesenheit aus der Selbstheit der animalischen Seele in dem Centro des irdischen Menschen, und winde sich einwärts wie ein Rad.“ Neue Zwietracht; die beiden Meinungsunterschiede führen bereits zu sehr persönlichem Konflikt. Da taucht eine dritte Erklärung auf, die die Streitenden versöhnen soll. Es sei die Wiedergeburt: „Die Urständung des wahren Bildnisses der edlen Perle, die aus dem magischen Seelenfeuer geboren, und in den ewigen Sabbath eingeführt wird. Die himmlische Tinktur, wodurch die neue Seele das vegetabilische Leben der vier Elemente wegwirft, und die magische Seele als eine Gottheit in seiner Gleichheit nach dem Model der Weisheit in alle Dinge einbildet.“ Diese Darlegung aber, weit entfernt, die Parteien zu versöhnen, gießt nur Oel ins Feuer, und die Zwietracht bricht mit solcher Gehäßigkeit aus, daß das Schlimmste zu befürchten steht. Da trennt Doctor Scheinfromm die Streitenden, und alle Parteien fallen über ihn her, daß seine Ansicht über die drei Artikel den Ausschlag gebe. Er geräth in die größte Verlegenheit, und hat sich schwer hindurchzuwinden, da er keiner der Antragstellerinnen Unrecht geben möchte. Aber seine Lage wird noch verschlimmert, da eine Bürgerfrau eintritt, die (in plattdeutscher Sprache) ihm die größten sittlichen Beschuldigungen entgegenwirft. Er entflieht, verfolgt von seiner Anklägerin. In die Versammlung aber tritt ein Buchhändler, der die neuesten Erscheinungen aus dem Gebiete theologischen Mysticismus zur Auswahl bringt, die dann das Konventikel in neue Bewegung setzen. — Diese Scenen, zumal sie mit Talent für das Komische gemacht sind, waren für die Zeit nicht ohne Bedeutung, die Satire hatte sich der übertriebenen Mystik des Pietismus noch nie mit so scharfen Waffen bemächtigt. Auch dachten die Pietisten nicht, sie ungestraft zu dulden, und wendeten Alles daran, das Stück verbieten und als unehrlich erklären zu lassen. Wenn dasselbe von der Neuberschen Truppe gegeben wurde, so

glaubte doch Gottsched auf der Hut sein zu müssen, daß man den Urheber nicht unter den Seinen witterte, und nahm es nicht in die Schaubühne auf.

Aehnlich gegen eine verderbliche Richtung der Zeit ausfallend ist „die Hausfranzösin“ der Frau Gottsched. Hier wird die Modenarrheit der französischen Jugenderziehung lächerlich gemacht und in derber Weise gegeißelt. Drei Betrüger, ein falscher Marquis, dessen Bedienter und eine Gouvernante suchen die Thorheit eines sonst tüchtigen Bürgerhauses gewinnsüchtig auszubeuten, und wissen sich, als man hinter ihre Schliche kommt, der Strafe durch Flucht zu entziehen. Wie hart Lessing über dieses Stück in der Dramaturgie urtheilt, ist bekannt, allein von unserem heutigen Standpunkt aus als Zeit- und Sittenschilderung betrachtet, wird es sich unter ein gemildertes Urtheil fassen lassen. Es erhellt übrigens aus diesem Stücke, wie wenig Gottsched von einer blinden Nachahmungssucht der Franzosen befangen war, sagt er doch darüber selbst in der Vorrede zum 8. Theil der Schaubühne: „Man wird vielleicht das große Uebel einigermaßen einsehen lernen, das die seit fünfzig bis sechzig Jahren in Deutschland eingerissene französische Kinderzucht gestiftet hat, durch welche geborene Deutsche, von der Wiege an, lüsterne Affen unsrer Nachbarn und Feinde; hergegen Verächter ihrer eignen Eltern, Freunde, Sitten und Landsleute, ja überhaupt ihres ganzen Vaterlandes geworden, wovon sich hernach in allen Ständen die betrübtesten Früchte zur Genüge geäußert haben.“

Außer der Hausfranzösin bringt die Schaubühne noch fünf eigne Stücke der Frau Gottsched, und sieben Uebersetzungen aus dem Französischen. Ihre Trauerspiele Panthea und Aurelius sind in Feinheit der Sprache und Takt des Ausdrucks denen ihres Gatten vorzuziehen, können aber fast nur als dramatische Schablonen ohne poetischen und menschlichen Inhalt bezeichnet werden. Höher stehen ihre Lustspiele; das Testament und die ungleiche Heirath. Man kann sie mit den Uebersetzungen aus dem Französischen zusammenstellen, da sie ihre Vorlagen meist mehr frei bearbeitete als übertrug, und also viel Eignes hineinlegte. So ist in ihrem „Menschenfeind“ Molière's Misanthrope kaum noch wieder zu erkennen. Ihre eigentlichen Muster waren Destuoches, St. Evremont, du Freny, die damals das feine französische Lustspiel beherrschten.

Was nun bei ihren eignen Stücken, wie bei ihren Bearbeitungen besonders auffällt, ist die mangelnde Technik, ein Uebelstand, den sie freilich nicht allein trägt, da er dem Lustspiel jener Tage überhaupt angehört. Nirgend zeigt sich eine straffe Handlung, langweilige Wiederholungen zerren die Situationen auseinander, so daß auch oft die besseren nicht zu ihrem Recht gelangen. Ebenso verwahrlost ist noch die Charakteristik. Zwar fehlt es nicht an Charakterzügen, oft scharf ausgeprägten, und mannigfach neben einander gehenden Typen der Gesellschaft, allein diese sind meist ohne inneres

Leben, ohne Entwicklung und tiefere Begründung. Das Schlimmste ist, daß sich fast alle ihre Gestalten in ihrer Handlungsweise unberechenbar zeigen, daß sie ohne Kenntniß des menschlichen Gemüths entworfen sind. Und wie auch hätte sich Menschenkenntniß in einer Generation erwerben lassen, deren ganzes Leben sich in den Formen einer steifen Konvenienz bewegte? So sehr Gottsched und seine Schule auf Natürlichkeit drang, so wenig wurde dieselbe erreicht, man nahm glatte Gewöhnlichkeit dafür, von wahrer Natur hatte man noch keine Ahnung. Diese war auch im französischen Lustspiel, dem Ausdruck des feineren Umgangstons nicht zu finden. Hier herrschte die angenehme Form, die gesellige Phrase, dem rein Menschlichen wurde keine Rechnung getragen. In Deutschland aber, selbst in den längst französisch gewöhnten höheren Ständen, war man auch noch weit entfernt von jener Leichtigkeit, die alle Bildungselemente in die Form aufgenommen hatte, und so dieselbe in voller Freiheit beherrschte. Mit ängstlicher Wahrung alles Aeußerlichen gefiel man sich in einem steifen Ceremoniell, in unnatürlicher Sprache und Geberde, die den inneren Menschen so einschränkte, daß seine Natur nicht mehr in Rede kam. Alles arbeitete darauf hin, das Gemüth zu erdrücken. Mit seinem eigensten Wesen aus sich herauszugehen erschien als höchst bedenklich in der gebieterisch uniformellen Starrheit gesellschaftlicher Schranken. Wo Niemand Mensch zu sein wagte, wie hätte sich da Menschenkenntniß erwerben lassen? Zwar finden sich in den Stücken der Frau Gottsched Tugenden und Laster dargestellt, aber ohne tiefere Charakteristik. Eine recht nüchterne Verstandesmoral ist das letzte Ziel, auf das alle inneren Beziehungen hinauslaufen, sie schildre das bürgerliche Leben, oder das der höheren Stände. Dies letztere gelang ihr in soweit, als sie die gespreizte Förmlichkeit desselben wieder zu geben wußte, und so wurden ihre Lustspiele eine kurze Zeit lang zu Lieblingsstücken der vornehmen Welt in Deutschland.

Höher als die Stücke der beiden Gottsched stehen J o h a n n E l i a s S c h l e g e l 's Dramen. Die Schaubühne theilt nur drei derselben mit (die Trauerspiele D i d o und H e r m a n n, und das Lustspiel „d e r g e s c h ä f t i g e M ü ß i g g ä n g e r") doch kann er hier in seiner Gesammtthätigkeit betrachtet werden, da dieselbe hauptsächlich dem Theater gewidmet war. Geboren 1718 in Meißen, studirte er in Leipzig unter Gottsched, ging später als Gesandtschaftssekretär nach Kopenhagen, und starb als Professor an der Ritterakademie zu Soroe 1749. Da er nur 31 Jahre alt wurde, hat man wohl angenommen, sein Talent sei nicht ganz zur Reife gekommen; allein dasselbe erscheint so entwickelt in seinen Dramen, daß man mit mehr Recht sagen kann, es sei durchaus zu derjenigen Reife gelangt, die in Gottscheds Schule zu erlangen war. Denn wenn er sich auch später mit den von Gottsched abgefallenen Verfassern der „Bremer Beiträge" in Verbindung setzte, und mit

Joh. Elias Schlegel.

Bodmer in brieflichen Verkehr trat, so waren doch Gottscheds Kunstansichten so in ihn übergegangen, daß er seinem ganzen Wesen nach als dessen talentvollster Schüler betrachtet werden muß. Schon auf dem Gymnasium in Leipzig waren Gottscheds Lehrbücher die erste Quelle seiner Bildung, und eine frühreife Natur, schrieb er hier schon ein Trauerspiel: „die Geschwister in Taurien" (später „Orest und Pylades" genannt), welches noch während seiner Schuljahre ohne seinen Namen aufgeführt wurde. Ebenso stammen aus seiner früheren Zeit die „Dido" und der „Hermann".

Wenn wir von Elias Schlegel's größerem Talent sprechen, so ist dies nicht so zu verstehen, als ob er das Drama in seinem Wesen tiefer ergriffen und auf eine höhere Stufe gebracht habe. In der Composition, in der Charakteristik, jeder ernsteren dramatischen Forderung gegenüber, sind seine Stücke ebenso mangelhaft, als die der ganzen Schule. Aechte Poesie und Leidenschaft kommen in ihnen nicht zur Sprache. Dagegen übertrifft er Gottsched und seinen Anhang an Bildung, Geschmack und Formverständniß. Er ist sentenzenreich, ohne dadurch zu ermüden, denn es sind wirkliche Gedanken, die er ausspricht, und Gedanken, die sich nicht ohne Geschick aus dem Charakter, der sie äußert, entwickeln. Den Alexandriner weiß er besser als alle zu behandeln, sein Schönheitsgefühl bewahrt ihn vor dem roheren Klapp- und Flickwerk. Die Verse fließen rein, der Ausdruck ist gewählt, ohne gesucht zu sein, jede Wendung bekundet, wenn nicht höheren poetischen Schwung, doch ein edles Formgefühl, das den rhetorischen Sturmschritt beherrscht. In Allem, was Sprache und Diction betrifft, wird er im Vergleich mit den übrigen Dramatikern lobenswerth erscheinen, im rein dramatischen Sinne dagegen nicht mehr als jene. Er kannte und schätzte Shakespeare (wie eine Abhandlung von ihm beweist, worin er diesen mit Gryphius vergleicht), allein daß Shakespeare irgend welchen Einfluß auf sein Dichten gehabt habe — wie hin und wieder behauptet worden ist — kann nicht zugegeben werden. Elias Schlegel war durchaus ein Typus der Gottsched'schen Richtung, und wenn es ihm gelang, eine Situation schärfer auszuprägen, einen Charakter um ein paar Züge reicher zu machen, so geschah dies nicht unter dem Einfluß Shakespeare's, sondern trägt allein die Spuren des Studiums der französischen Tragiker.

Von seinen Trauerspielen ist die Dido das schwächste. Ein Held, wie Anneas sich hier zeigt, dessen ganzes Sinnen darauf gerichtet ist, der Liebe der Königin zu entrinnen, und nicht aufhört zu jammern, daß das strenge Gebot der Götter ihm die Entfernung vorschreibe; der nicht einmal thut, was die Ehre ihm gebietet, da die Königin von ihren Feinden bedrängt wird, sondern im Augenblick der Entscheidung die Flucht in's Werk setzt; ein solcher Held ist eben so elend als abgeschmackt. Die Leidenschaft einer Heroine zu ihm erscheint als gemein. — Im Hermann wirkt die urthüm-

lich mythische Cheruskerwelt im französischen Alexandrinerzuschnitt überaus befremdlich. Von dem romantisch naturwüchsigen Heldenthum ist die letzte Spur der Poesie abgestreift, und Römer wie Cherusker bewegen sich steif auf hohen Absätzen und unter einer modern französischen Staatsperrücke. Hermann selbst ist bloße Nebenfigur. Er hält nur Reden an die Feldherrn, geht in die Schlacht, und kehrt als Sieger zurück. Sein Verhältniß zu Thusnelde ist ein ganz gleichgültiges. Auf die Nachricht, daß sie von den Römern gefangen und getödtet worden sei, weiß er nichts anderes zu sagen, als daß ein solcher Sieg auch eines Opfers werth sei; und als sich das Gerücht als falsch erweist, und sie heimkehrt, hat er auch nicht ein einziges Wort für sie, sondern fährt in seiner Rede nur mit der Versicherung fort, daß den Sieg nichts mehr beeinträchtige. Die Hauptfigur ist Flavius, Hermanns Bruder. Bei ihm führt die Kollision von Pflicht und Leidenschaft wenigstens zu einem inneren Konflikt. Durch Dankbarkeit fühlt er sich auf die Seite der Römer gezogen, überdies da ihm Thusnelde als Preis seines Abfalls gezeigt wird; auf der andern Seite erkennt er seine Pflicht für das Vaterland. Da er sich aber zu nichts entschließt, und sich bis zum Schluß in endlosen Klagen über seine unglückliche Lage ergießt, wird er lästig, wie er für die Entwicklung der Handlung unnütz ist.

Als das beste Trauerspiel Elias Schlegel's hat immer der Canut gegolten. In der That sind in diesem Stück die Faktoren für einen dramatischen Konflikt mit etwas festeren Zügen hingestellt, allein nicht in einander verarbeitet. Canut, der König der drei nordischen Reiche, hat seiner Schwester Estrithe die Regierung in Schweden anvertraut. Da brechen Unruhen aus, er schickt seinen Feldherrn Ulfo der Schwester zu Hülfe. Dieser aber läßt sich von ihm einen Brief mitgeben, nach welchem sein Wille gleich dem des Königs geachtet werden solle. Er bezwingt Schweden, stellt sich Estrithen als den für sie bestimmten Gemahl vor, und heirathet sie. Als Gemahl der Schwester des Königs erklärt er Schweden für unabhängig von Canut, und macht sich selbst zum König. Canut schickt ein Heer gegen ihn, er wird nebst Estrith gefangen genommen und zurückgebracht. Estrith bittet für ihn, erfährt aber jetzt erst, daß sie nicht mit dem Willen des Königs sein Weib geworden, während sie doch einer andern Liebe entsagt hatte, um nicht wider denselben zu handeln. Das hat indessen keine andere Folge, als einige verzweiflungsvolle Monologe und Scenen voll von Anklagen. Sie ist wortreich, ohne doch ihre innere Situation zum Ausdruck bringen zu können, auch thut sie nichts für die Entwicklung Erhebliches. Canut verzeiht dem Verräther, da er gegen den Gatten der Schwester nicht streng verfahren will, und — vertraut ihm ein neues Heer an. Kaum hat Ulfo sich seiner Freiheit versichert, als er neuen Verrath spinnt, um jetzt Canut vom Throne zu stürzen. Dies wird noch glücklich vereitelt, und der Bösewicht zum Tode

geführt. — Das Stück hat ganz dieselben Mängel wie der Hermann. Dasselbe Mißverhältniß zwischen dem Wesen des Stoffes und seiner Behandlung, dieselbe Unfähigkeit, einen Konflict tiefer zu erfassen und als Mittelpunkt der Handlung hinzustellen. Die Schranken, die den Dichter bei der Unverrückbarkeit der Scene einengte, sollen ihm nicht zur Last gelegt werden, doch kann man ihm auch nicht zum Ruhme nachsagen, daß er sich in zweckmäßiger Weise mit ihnen abgefunden hätte. Im Hermann mag es noch angehen, wenn das ganze Stück im heiligen Haine Wodans spielt; unnatürlicher ist es, daß im Canut die Scene in einem Vorsaal des Königspalastes vorgehen muß. Die ganze Handlung ist vorüber, wenn der Vorhang aufgeht, man hört nur Unterhaltungen über die Begebenheit, die doch zu einer breiteren Entfaltung geradezu herausforderte. Allein die Kühnheit, jene Schranken des Ungeschmacks zu durchbrechen, konnte in Gottsched's Schule nicht aufkommen. Ebensowenig wie Hermann ist Canut der Held des nach ihm genannten Stückes. Ein gutmüthiger Schwächling, der sich von Jedem überreden läßt, und so zu dem Gericht über den Verräther endlich auch nur gezwungen werden muß. Estrith ist, wie Flavius, der leidende Mittelpunkt des Stückes; unwesentlich, weil nichts für die Handlung aus ihm hervorgeht. Der eigentliche Held ist Ulfo. Hier hat der Dichter sichtlich alles aufbieten wollen, um den Heroismus zum Furchtbaren zu steigern. Aber die Ruhmgier dieses Ulfo, sein tumultarisches Prahlen, sein Trotz, sind eher knabenhaft als heroisch. Kein Zug von wirklicher Größe, von charakteristischer Besonderheit; er ist nur der gemeine Bösewicht. — Die Zeit, welche sich an Stücken wie C a n u t erbauen konnte, war befangen in Kunstansichten, bei welchen in ihr keine Ahnung des ärmlichen Nothbehelfs und seiner Unzweckmäßigkeit aufkam; noch mehr, sie hatte die Sprache der Natur, der Leidenschaft nie gehört, oder diese war ihr ein Fremdes, Unverständliches. Sie hatte keine Forderungen an Gemüth und Empfindung zu stellen, und nahm die geschmückte Unnatur für Wahrheit. Und wenn, wie im Canut, durch einen Reichthum von Sentenzen der Verstand lebhaft angesprochen und befriedigt wurde, so mochte man sich wohl der Täuschung hingeben, ein hervorragendes Kunstwerk vor sich zu sehen.

Von Schlegels größeren Lustspielen seien hier außer dem in Gottsched's Schaubühne mitgetheilten „geschäftigen Müßiggänger" nur noch genannt: „Der Geheimnißvolle" und „der T r i u m p h d e r g u t e n F r a u e n." Das letzte Stück hat die Ehre von Lessing als das beste deutsche Lustspiel erklärt zu werden. Es versteht sich, daß dies nur für das Jahr 1767 gelten kann, wo Lessing das Urtheil fällte. Aber auch da kann es noch als übertrieben gelten, ja der moderne Leser wird es trotz der Ehrfurcht vor der Autorität noch unbegreiflich finden. In demselben Jahre entstand „Minna von Barnhelm," ein Lustspiel, vor welchem Schlegels Stück zu einer Schülerarbeit

zusammenschwindet. Im Ganzen stehen Schlegels Lustspiele nicht höher, als die der Gottschedin, sie haben nicht einmal jenen Vorzug des Zeitkolorits. Die Handlung geht schläfrig und unter Wiederholungen vor sich, die Technik ist noch völlig roh und unverstanden. —

Was die Schaubühne sonst noch an Tragödien, Lust- und Schäferspielen bringt (von Quistorp, Pitschel, Krüger und Ungenannten) ist nicht der Rede werth. Zu erwähnen sind nur noch die Uebersetzungen zweier Holberg'scher Stücke von Detharding, des „politischen Kannegießer" und des „Jean de France." Der Einfluß von Holberg's Komödien auf das deutsche Lustspiel sollte sehr groß werden, wenn er auch auf die Gottsched'sche Schule noch kaum sichtbar ist, wohl auch von dem Haupte derselben behutsam kontrolirt wurde. Denn der naturwüchsig derbe Humor des dänischen Dichters mußte für die ehrsam steife Regelmäßigkeit sein Bedenkliches haben. Immerhin bleibt es bemerkenswerth, daß Gottsched, wie weit auch entfernt von tieferem Kunstverständniß, die Bedeutung Holbergs erkannte, und ihn bedingungsweise unter seine Protektion nahm. Holbergsche Stücke.

Das Werthvollste jedoch, was Gottsched's Bemühungen um das deutsche Drama hervorbrachten, ist der „Nöthige Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst." Ein gelehrtes Werk, Verzeichnung aller dramatischen Erzeugnisse von 1450—1760, worin auch einzelne ältere Stücke mitgetheilt werden. Obgleich nicht vollständig, ist das Werk noch heut ein unentbehrliches Hülfsmittel für das Studium der Geschichte des deutschen Schauspiels.

Fassen wir nun Gottsched's unausgesetzte Thätigkeit für das Theater zusammen, so wird man sein Streben als ernst, seinen Willen als redlich erkennen müssen. Er wollte den Deutschen durchaus ein Drama erschaffen und scheute für seinen Zweck keine Mühe. Auch war er keineswegs der Ansicht, daß nun fort und fort die Franzosen nachgeahmt werden sollten, sondern sprach ein Machtwort, daß die originale Produktion sich ernstlicher zu versuchen habe — freilich nach französischen Kunstregeln. Mit Genugthuung überblickt er in der Schaubühne die Reihe von Originalen, aber das Gefühl seines Triumphes ist mit Ueberschätzung des Vorhandenen und trauriger Verblendung verbunden, denn von nun an glaubt er ein den Franzosen ebenbürtiges Theater aufweisen zu können. Dieser Wahn, verbunden mit dem Bewußtsein, daß sein Wink das deutsche Theater erschaffen habe, machte ihn hochfahrend und tyrannisch unduldsam. Gegen seinen Willen sollte es keinen Widerspruch geben, seine Selbstüberhebung und Anmaßung fingen an sehr drückend zu werden. So kam die Gegenwirkung, die seine Macht vernichten und sein Werk zerstören sollte, plötzlich und unerwartet.

Der erste Anlaß war geringfügig. Gottsched wollte eine von seiner Frau gemachte Uebersetzung der Voltaireschen Alzire auf dem Neuberschen

Zerfall mit der Neuberin.

Theater dargestellt wissen. Die Neuberin war bereits mit einer, und noch dazu besseren Uebersetzung des Stückes (von Stüven) versehen, und dankte ihrem Patron. Dieser aber hielt dies für eine Auflehnung gegen seine Herrschaft, und suchte die Darstellung des Stückes durch seinen Befehl zu erzwingen. Die Neuberin aber, der langen Bevormundung des literarischen Gewalthabers müde, und längst selbständig geworden, wies seinen Eingriff in ihre Rechte zurück. So kamen die 20 Jahre lang Verbündeten zum plötzlichen Bruche. — Gottsched, gereizt und von Vergeltungslust entbrannt, ließ fortan der Abtrünnigen durch seine ihm untergebenen Federn ebenso viel Böses nachsagen, als er sie sonst hatte loben lassen. Es war zu seinem Verderben, denn die Neuberin wurde nicht mehr so leicht eingeschüchtert. Sie kannte ihre Macht, sie kannte auch Gottsched und seine Umtriebe, und hatte fürchterliche Waffen gegen ihn. So ließ sie ein Vorspiel verfertigen, „der allerkostbarste Schatz,“ worin Gottsched als eingebildeter Kunstrichter selbst auf der Bühne dargestellt, und dem Gelächter preisgegeben wurde. Diesem Schlage folgte bald ein zweiter, da ein komisches Epos erschien, „Das Vorspiel,“ von Joh. Christoph Rost, welches die ganze Begebenheit in lächerlicher Ausführlichkeit erzählte. Ohne durch bedeutende Züge hervorzustechen, empfiehlt sich das Gedicht doch durch getreue Charakteristik, besonders Gottsched's und seines Schildknappen Schwabe, durch drollige Schilderung der Scenen in Gottscheds Hause, und der verzweiflungsvollen Konferenzen, in denen der geängstigte Diktator seine Getreuen in den literarischen Kampf zu schicken und sich hinter ihnen zu verstecken wünscht. Das Gedicht fand um so mehr Beifall, als es in der Komik Maaß zu halten versteht, eine Ausnahme in jener Zeit, die den komischen Ausdruck meist im Groben suchte.

Die Neuberin, jetzt des Gottsched'schen Einflusses ledig, und in dem Bewußtsein, mindestens die Hälfte des Publikums gegen ihn auf ihrer Seite zu haben, beschloß nun ihr Theater wieder, mehr mit Berücksichtigung der Tagesneigungen, von den Fesseln der Regelmäßigkeit zu befreien. Ein junger Dichter, Christ. Felix Weiße, der in Paris Geschmack an der komischen Oper gefunden, hatte ein Singspiel geschrieben „Der Teufel ist los, oder die verwandelten Weiber,“ und die Gesänge durch seinen Freund Hiller in Musik setzen lassen. Die Neuberin, auf die Neuheit der Gattung spekulirend, war gern zur Aufführung des Stückes bereit, zumal da sie dadurch ihrem einstigen Verbündeten eine Niederlage bereiten konnte. Das Publikum, nach dem langen Regelzwange wie zu neuem Leben erwachend, gab sich der ungebundnen Ausgelassenheit dieses Singspiels mit Entzücken hin, und um Gottscheds Macht über das Theater war es seit diesem Abend so gut wie geschehen. Sein verkehrtes Betragen gab ihm in der allgemeinen Achtung vollends den Rest. Denn die Wiedereinführung der Oper entflammte seinen ganzen Zorn. Er schrieb einen leidenschaftlichen, in der Hitze unüberlegten

Brief, dazu in schlechtem Französisch, an den Hof nach Dresden, und verlangte ein Verbot des Weiße'schen Stückes. Allein er hatte das Unglück, nicht nur keine günstige Antwort zu erhalten, sondern seinen Brief in einer Menge von Abschriften verbreitet, und dem Gelächter seiner Widersacher preis gegeben zu sehen. Sein nächster Schritt war noch ungeschickter. Er verklagte den Schauspieler Koch vor Gericht, da dieser die Weiße'sche Operette besonders begünstigt hatte, und jenen Brief verbreitet haben sollte. Da trat Rost mit einer neuen Satire gegen ihn auf, einer „Epistel des Teufels an Herrn G., Kunstrichter der Leipziger Schaubühne," in gelungenen Knittelversen. Gottsched, der, um sich Recht zu verschaffen, selbst nach Dresden reiste, mußte erleben, daß ihm durch geheime boshafte Veranstaltung, auf jeder Station der Reise ein Exemplar der ihn verhöhnenden Epistel überreicht wurde. Noch mehr, er mußte dem Grafen Brühl (Rost war Secretär desselben) die Epistel selbst vorlesen, und schließlich mit dem Bescheid fürlieb nehmen, daß dergleichen Possen nicht der Rede werth seien. — Noch einmal suchte Frau Gottsched für ihren Gatten einzutreten, indem sie eine Satire gegen das musikalische Unwesen verfaßte, betitelt: „Der kleine Prophet von Böhmischbroda." Eine Bearbeitung nach französischem Original des Legationsrath Grimm. In der übelgewählten Form alttestamentarischer Prophetensprache wird geschildert, wie ein böhmischer Musikant der Darstellung des Singspiels, welches als verwerflichster Unsinn hingestellt ist, beiwohnt und seine Ideale fortan in dieser Kunstgattung zu suchen beschließt. Es ist eine sehr matte Arbeit, die nichts mehr zu retten vermochte, ebensowenig wie die übrigen Streitschriften der Gottschedianer, in dem über die Oper entbrannten heftigen Federkriege. *)

Um Gottsched's Ansehn war es damit geschehen. So leicht war es zu vernichten, und schneller als er es errungen hatte. Er selbst zwar glaubte nicht an seine Niederlage, und fuhr in erhöhtem Selbstgenügen fort, sich als Sprecher der Literatur zu gebahren. Die Mißgriffe, die er that, die Mittel, die er anwendete, das ihm Widerwillige zu bekämpfen, machten ihn jedoch im Urtheil der Zeitgenossen immer mehr sinken. Die talentvollsten seiner Jünger sahen sich gezwungen, von ihm abzufallen, die Verachtung gegen ihn wurde bald eben so groß und allgemein, als einst sein Ruhm gewesen war. Allein seine Niederlage auf dramaturgischem Gebiet zeigte nur erst zur Hälfte seine verfallende Macht, ja vielleicht wäre jene nicht so schnell und plötzlich

*) Die königl. Bibliothek in Berlin besitzt einen Quartband, den irgend ein Liebhaber und Beobachter des Streites zusammengebracht hat: bestehend aus gedruckten Flugblättern, und Abschriften betreffender Artikel aus Journalen, die einen genügenden Einblick in diese unerquickliche Leipziger Opernfehde gewähren. Der Band stammt aus dem Nachlaß des Schauspielers Eckhof.

gekommen, wenn sein Ansehn nicht schon untergraben gewesen wäre. Denn der kritische Streit, in den er sich inzwischen mit den Schweizern eingelassen hatte, brachte ihn um dieselbe Zeit erst gründlich zu Falle. Die Darstellung dieses Streites führe uns jetzt zu den Schweizern zurück.

Zweites Kapitel.

Der kritische Kampf zwischen Gottsched und den Schweizern.

Die „Schweizer Maler", wie die Verfasser der „Discurse" genannt wurden, hatten in ihrer Thätigkeit inzwischen keineswegs gefeiert, allein ihre Bestrebungen drängten weniger praktisch in die Literatur eingreifend nach einem geräuschvolleren Schauplatz des Lebens hin. Während Gottsched im glänzenden Mittelpunkt der damaligen Intelligenz durch günstige Umstände unterstützt wurde, seine Reformen durchzusetzen, lebten sie auf einem scheinbar noch verlorenen Posten der Bildung, außerhalb der deutschen Landesgrenzen. Es bot sich ihnen nicht die Gelegenheit, dem öffentlichen Leben rasche Erfolge für die Literatur abzugewinnen, sie sahen sich auf stillere geistige Arbeit angewiesen. Auch waren Bodmer und Breitinger, mit denen wir es hier zu thun haben, vorwiegend kritische Naturen, geistig regsam, aber weniger zu einer raschen Verallgemeinerung ihrer Gedanken gestimmt, als vielmehr zu ruhig gründlicher Vertiefung und zu gemeinsamem Durchforschen gewonnener Resultate. Die Einförmigkeit ihres Lebens kam ihnen darin entgegen. Johann Jakob Bodmer (geb. 1698, gest. 1783) war anfangs für den Handelsstand bestimmt, wendete sich jedoch bald wissenschaftlichen Studien zu. Er studirte die Rechte, war fast 30 Jahre lang Mitglied des großen Rathes in Zürich, und verbrachte den Rest seines Lebens in freier Muße auf seinem Besitzthum in der Nähe der Stadt. In ähnlicher Weise, ungetrübt von großen Schicksalswechseln, verlief das Leben seines Freundes Johann Jakob Breitinger (1701—1776). Philolog und Theolog, war er Lehrer am Gymnasium in Zürich, endlich Kanonikus des Stifts am großen Münster. Zeit zu literarischer Beschäftigung blieb ihnen genug. Ihre Thätigkeit war rastlos, wie die der Leipziger Verbündeten, aber mehr beobachtend, prüfend, mehr geistig und in sich gesammelt.

Bodmer und Breitinger.

Wie Bodmer und Breitinger in den Discursen der Maler das Wesen der Poesie faßten, ist schon angedeutet worden: die Dichtung sei Nachahmung der Natur. Aber dafür verlangen sie vor Allem das Medium der Phantasie, diese soll gleichsam der höhere Schauplatz sein, die veredelnde Folie, auf welcher und durch welche das in der Natur Angeschaute sich reflektirend dar-

stellt. „Die Feder des Schreibers ist der Pinsel, mit dem er das große Feld der Imagination malet, und die Worte sind die Farben, die er so wohl zu vermischen, zu erhöhen, zu verdunkeln und auszutheilen weiß, daß ein jeder Gegenstand in derselben seine lebhafte und natürliche Gestalt gewinnt. Ein Objekt, das auf diese Weise mit der Feder und den Worten in der Imagination abgebildet worden, heißt eine Idee, deutsch ein Bildniß, ein Gemälde." — Aber es ist nicht allein die sinnliche Wahrnehmung, von welcher die Discurse ausgehen, sie verlangen eine von der Phantasie lebhaft angeregte Innerlichkeit. „Nicht bloß was das Gesicht, sondern was einen jeglichen Sinn rühret und reget; ja was weit mehr ist, die Werke des Gemüths und die Gedanken selbst, zu welchen keiner von denen äußerlichen Sinnen durchbringet." Die Liebe zu dem Darzustellenden soll bei dem Dichter die poetische Stimmung hervorrufen, in welcher „das Herz redet." Noch mehr: „Die heftige Passion, mit welcher ein Poet für die Materie seines Gedichtes eingenommen ist, oder die gute Imagination, durch welche er sich selbst ermuntern, und sich eine Sache wieder vorstellen, oder einen Affekt annehmen kann, welchen er will" — darin bestehe die eigentliche dichterische Stimmung. „Wenn er also erhitzet ist, so wachsen ihm so zu sagen die Worte auf der Zungen, er beschreibet nichts als was er siehet, er redet nichts als was er empfindet, er wird von der Poesie fortgetrieben, nicht anderst als ein Rasender, der außer sich selbst ist und folgen muß, wohin ihn seine Raserei führet." — Dies erstrecke sich nicht allein auf die Darstellung des Schönen und Guten, sondern auch des Häßlichen, des Bösen, des Lasters, sofern es als Motiv der Dichtung benutzt würde. Auch hier habe der Dichter allein nach dem Natürlichen, nach dem innerlich Wahren zu streben. „Der Scribent, der die Natur nicht getroffen hat, ist wie ein Lügner zu betrachten. Alles, was keinen Grund in der Natur hat, kann niemand gefallen, als einer dunklen und ungestalten Imagination."

Theorie der Discurse.

Wie wenig die Verfasser der Discurse jedoch um diese Zeit noch über das poetisch Schöne klar sahen, zeigt ihre Vorliebe für Opitz. Es mochte vorwiegend die ruhige Korrektheit seiner Naturschilderungen sein, im Gegensatz zu dem unordentlichen Ueberwuchern der Bildersprache bei Hoffmannswaldau und Lohenstein. Indem sie diese und ihren Anhang bekämpften, suchten sie nach einem neuen Ausgangspunkt für die Dichtung, und der offenbare Mangel in der deutschen Literatur führte sie für's Erste auf einen Dichter, bei dem Innerlichkeit, Phantasie und Natur nur als leeres Scheinwerk auftraten. Bald jedoch sollten sie ihr Ideal anderswo finden.

Indessen hatten sich die Discurse, trotz mancher theoretischen Winke, doch im Ganzen kritisch negativ verhalten. Ihr Bemühen war dahin gegangen, „wie sie dem schlimmen Geschmacke Einhalt thun, und ungereimte

Schriften zum Gelächter machen möchten. Sie haben darüber versäumt, den guten Geschmack zu lehren und anzupflanzen." — Bodmer und Breitinger rüsteten sich daher zu einem umfassenden Werke, das eine eingehende Theorie der Dichtkunst, auf ihre Quellen zurückgeführt und philosophisch begründet, enthalten sollte. In der Ankündigung war das Werk auf fünf Theile berechnet, doch blieb es bei nur einem Bande, der den Titel führt: „Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft, zur Ausbesserung des Geschmacks." Es wird hierin nur die Phantasie als Element der Dichtung zum Gegenstand der Erörterung gemacht. Daß das Werk der Schweizer nicht in der beabsichtigten Form zu Stande kam, mochte in der Breite der ursprünglichen Anlage seine Ursache haben. Sie ließen diese Arbeit daher vorerst fallen, und beschloßen auf die knappere Form eines theoretischen Lehrgebäudes hinzuarbeiten. Allein schon jener erste Band zeigte, daß die Kritik der Schweizer Maler im Heranreifen sei, und einen bedeutenderen Anlauf nehme.

Gottscheds krit. Dichtkunst.

Dadurch angespornt, wohl auch von Besorgniß und Eifersucht getrieben, jene Rivalen könnten ihm über den Kopf wachsen, beeilte sich Gottsched, auch seine poetischen Grundsätze und Ansichten in ein theoretisches System zu bringen. Er nahm die Aufgabe, die jene sich gestellt hatten, auf und ihnen vorweg, und so entstand sein „Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen." Er hoffte damit das Thema erschöpft, und den Schweizern den Riegel vorgeschoben zu haben.

Gottsched räumte ein, daß er seine „kritische Dichtkunst" aus den Kunstregeln der Griechen und Römer, der Franzosen, überhaupt aus den Werken aller Schriftsteller alter und neuer Zeit, die sich mit poetischer Kritik abgegeben, zusammen gebaut habe. Und da er auch an den in den Discursen enthaltenen Winken nicht vorbeigegangen war, und er mit den Schweizern in sofern übereinstimmte, daß die neuere Dichtung zu Opitz zurückkehren müsse, um guten Geschmack zu lernen, so trat er diesen mit seinem Werke noch nicht gerade feindlich entgegen. Stimmte er doch sogar darin mit ihnen überein, daß er den Satz gelten ließ, die Poesie sei Nachahmung der Natur. — Da er der Erste in Deutschland war, der die für das dichterische Schaffen nöthigen Erforderniße, so wie die vorhandenen Kunstregeln, an der Hand der Philosophie in ein geordnetes System faßte, so konnte sich sein Werk eines ungetheilten Beifalls und großer Verbreitung erfreuen. In verschiedne Hauptstücke getheilt, beginnt er mit allgemeinen Betrachtungen über Anwendbarkeit gewisser Begriffe auf die Poesie, um dann auf das Einzelne, auf Perioden, Figuren, poetischen Schmuck, Silbenmaaß und Reim überzugehen. Der zweite Theil handelt von den besonderen Dichtungsgattungen, und giebt Anweisungen, wie ein Gedicht nach Regeln zu machen sei. Auch stellt er für jede Gattung (mit Ausnahme des Epos und Drama) von ihm

selbst verfaßte Muster zur Nachahmung auf. — Es bleibt jedoch in dem Werke bei einer Sammlung äußerer Kunstregeln, die nur scheinbar zum System verbunden sind, da eine vertiefte Anschauung und poetisches Verständniß durchaus mangeln. Schon die erste Grundlage von Gottscheds Theorie widerstrebt dem Wesen der Poesie, zu dessen Ergründung er sich auch gar nicht herläßt. Denn ganz absehend von angebornem Talent, von Phantasie und andern schöpferischen Kräften, macht er das vernünftige Denken zum einzigen Gesetz des dichterischen Schaffens. Zwar läßt er die von den Schweizern betonte Nachahmung der Natur gelten, allein nur in sofern sie sich unter die Regel und den Verstand beuge. Weil die Regeln, nach welchen die Alten, und nach ihnen die Franzosen dichteten, verständig wären, darum müßten sie als Muster gelten, und ebenso eitel und vergeblich sei der Versuch, ohne diese Regeln poetisch schaffen zu wollen. Damit war Gottsched wieder auf Opitzens Standpunkt angelangt, ja er hob sich noch nicht einmal bis zu diesem, da Opitz wenigstens poetisches Talent als ein Erforderniß für den Dichter hatte gelten lassen. Nach Gottscheds Theorie aber ließ sich das Dichten ohne alle Anlage lernen, jeder gute Kopf sei befähigt nach den von ihm aufgestellten Regeln dichterische Kunstwerke hervorzubringen. Diese Verstandestheorie, wie sie von Unverstand und inhaltlosem Formalismus ausging, konnte nur zur Plattheit, höchstens zur gemeinen Deutlichkeit führen. Daß ihm diese genügte, bewies er überall. Ihm hatte die Poesie nur einen didaktischen Zweck, sie sollte „durch Ergötzen belehren," ein Grundsatz, der die Kunst tief unter ihre Würde und Bedeutung beugen mußte. — Wie wenig Gottsched, bei seiner nüchtern prosaischen Anlage, zum Kunstrichter und Gesetzgeber berufen war, so hatte das systematische Verfahren seiner kritischen Dichtkunst doch, neben dem Verdienst das erste Werk dieser Art zu sein, auch das andre und größere Verdienst, die Gegenpartei anzuspornen, nun auch ihre Theorie in ein innerlich gegliedertes System zu fassen.

Die Schweizer ließen auch nicht auf sich warten, und, längst vorbereitet wie sie waren, konnten sie in rascher Aufeinanderfolge vier Werke herausgeben, in welchen die wissenschaftliche Kritik bereits auf einer bedeutenderen Höhe erscheint. Bodmer schrieb zwei Abhandlungen: „Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter" und die wichtigere „von dem Wunderbaren in der Poesie, und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen." In diesem Werke war es hauptsächlich auf eine Vertheidigung des Engländers Milton abgesehen, (dessen „Verlornes Paradies" Bodmer bereits 1732 übersetzt hatte,) allein er faßt seine Aufgabe tiefer, indem er nicht nur mit Entschiedenheit für das Recht der Phantasie in die Schranken tritt, sondern auch untersucht, warum der Werth eines dichterischen Werkes, das vorwiegend auf einer starken und gehobnen Einbildungskraft beruhe, von den Zeitgenossen noch nicht empfunden worden sei. Die „Lustbarkeiten des

Verstandes" hätten sie bisher allein beherrscht, das Gemüth sei unterdrückt worden, ein freierer Aufschwung in die dichterische Region der Pantasie gelte als verwerfliche Verstiegenheit. Aber gerade diese Schranken, in die der Verstand die Innerlichkeit gebannt habe, müßten durchbrochen werden, um mit dem Verständniß ächter Poesie auch das dichterische Schaffen in höherem Sinne zu erwecken.

Breitingers krit. Dichtkunst.

Zu diesen beiden Abhandlungen Bodmers, die sich mehr mit Ergründung einzelner Gebiete beschäftigen, fügte in ähnlichem Sinne Breitinger eine Untersuchung „von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse." Sein Hauptwerk aber war seine „Kritische Dichtkunst" (1740). Beide Werke erschienen noch mit einleitenden Untersuchungen Bodmers versehen, wie denn das Durchdenken und Arbeiten der Freunde so sehr ein gemeinsames war, daß sie nur dann ein Resultat gefunden zu haben glaubten, wenn sie endlich im letzten Punkte mit einander zusammen stimmten, oder die Ergebnisse des Einen die des Andern ergänzten.

Breitingers „Kritische Dichtkunst" fußte auf den Grundsätzen, die schon in den Discursen ausgesprochen waren, hauptsächlich, daß die Dichtung Nachahmung der Natur sei. Allein dieses Fundament erscheint schon mehr vertieft und erweitert. Die poetische Malerei umfaßt danach „die ganze Arbeit der poetischen Nachahmung und Erdichtung mit allen ihren Geheimnissen und Kunstgriffen." Es ist also, da immer auf Natur, Wahrheit, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit zurückgegangen wird, das Verständniß von dem Wesen der Dichtung darin richtig zu erkennen, wenn die Darlegung sich gleich durch die einseitige Formel der „Naturnachahmung" zu enge Grenzen zieht. Auch nach Breitinger soll die Poesie zugleich nützen und ergötzen, aber über jenen beschränkten Zweck der moralisch praktischen Dienstbarkeit wird sie hinausgehoben. Das Schöne soll mit ganzer Kraft Gemüth und Sinne durchdringen, ganz abgesehen ob der Verstand überzeugt werde, soll das Wesen des Menschen unter dem Eindruck erhabner Gedanken, Bilder und Empfindungen veredeln und heben, als ein hell leuchtender Strahl des Wahren. Nur was innerlich wahr und der Natur entquollen und gemäß sei, könne diese Wirkung haben. Je absichtsloser das Schöne zur Erscheinung komme und empfangen werde, desto mehr sei es zur Reinigung des Gemüthes geeignet, um so mehr werde es durch Ergötzen zugleich nützen. — Wie Gottsched, ging auch Breitinger auf die Alten ein, und war einverstanden, daß die Kunstregeln, die aus ihren Dichtungen gezogen würden, die richtigen seien. Aber nicht darum, weil diese die vernünftigen wären. Denn nicht nach Regeln hätten jene gearbeitet, sondern die Regeln seien erst aus den Kunstwerken gewonnen, zu einer Zeit da „kein Homer und kein Sophokles mehr gesehen worden." Die Kunst also war älter als die Theorie, die schöpferische Kraft habe sich allein der Natur, der inneren Wahrheit anheim gegeben, sie sei ihre eigne Gesetz-

geberin geworden. Nun aber geht Breitinger in seiner Untersuchung tiefer auf den Grund, indem er zum Erstenmal darüber nachdenkt, wie es gekommen sei, daß diese Gesetze durchaus angemessen und für alle Zeiten gültig seien. Damit kam er auf den Ursprung der Kunst, auf das Wesen des Schönen, was weder Gottsched noch sonst Jemand bisher berührt hatte. Wie die Dichter des Alterthums das in der Natur, und vorwiegend in der menschlichen Natur Begründete geprüft und zur Erscheinung gebracht, ihre Erfahrungen über die Wirkung auf das Gemüth gesammelt, und ihr Schaffen mit der Empfindung der Empfangenden in Einklang gebracht, so müsse die Theorie nun auch zu den Quellen zurückkehren, und die Ursachen und Wirkungen des Schönen untersuchen. So nur könnten Regeln für die Kunst gefunden werden, und undenkbar sei es, daß diese Regeln nicht auch die vernünftigen wären.

Von diesen ganz neuen Gesichtspunkten ausgehend, gliederte sich die „kritische Dichtkunst" Breitingers zu einer kunstphilosophischen Theorie, welche Gottscheds gleichnamige Regelsammlung an Bedeutung weit hinter sich ließ. Waren Bodmer und Breitinger gleich noch vielfach in Irrthümern befangen, und ungeschickt in Folgerungen und Beweisen, so hatten sie doch das Verdienst einer vertiefteren ästhetischen Forschung, sie waren es zugleich, die die Selbständigkeit der Dichtung vertraten, die es zuerst aussprachen, daß die Poesie kein Mittel zum Zweck sei, sondern ihren Zweck in sich selbst trage.

Bei ihrem Zurückgehen auf das Wesen der Kunst ließen die beiden schweizerischen Kunstrichter die praktische Anwendung der Regeln ganz aus den Augen, es war ihnen nicht um eine Art von poetischem Trichter zu thun. Daher verstand sie Gottsched, der gerade darauf hingearbeitet hatte, gar nicht, und warnt in der Vorrede zur dritten Auflage seiner eignen kritischen Dichtkunst vor dem Ankauf ihrer Rivalin. Denn, „man wird daraus weder eine Ode noch eine Cantate, weder ein Schäfergedicht noch eine Elegie, weder ein poetisches Schreiben noch eine Satire, weder ein Sinngedicht noch ein Lehrgedicht, weder eine Epopöe noch ein Trauerspiel, weder eine Komödie noch eine Oper machen lernen. Alles dieses steht in der zürcher Dichtkunst nicht. — Wer also dieselbe in der Absicht kaufen wollte, diese Arten der Gedichte daraus abfassen zu lernen, der würde sich sehr betrügen, und sein Geld hernach zu spät bereuen." Auch läßt er nicht unerwähnt, daß die zürcher Dichtkunst bei weitem umfangreicher, also auch theurer sei.

Dieser unbefangenen Insinuation seien einige Aussprüche Bodmers gegenüber gestellt, die sich in seiner späteren Recension von Gottscheds Cato finden, und worin er sich besonders gegen das poetische Machen-Lernen und Lehren erklärt. Er spricht vom Trauerspiel, aber was er sagt kann auch für jede andre Dichtungsgattung gelten. „Die innerlichen Eigenschaften des Trauerspiels müssen eines Theils und vornehmlich von dem poetischen Feuer, von

Bodmers Kritik des Cato.

der Erfindungskraft und dem vortrefflichen Naturelle in die Feder gebracht werden; sie sind eine Gabe der freien Natur, und wen sie selbst nicht damit versehen hat, der darf sich nicht schmeicheln, daß er sie durch mechanische Kunstmittel zu Wege bringen werde. Denjenigen großen Männern selbst, welche sie von ihr empfangen haben, kömmt das Vermögen nicht zu, etwas davon an Andre zu verschenken oder sonst zu überlassen, so fern ist es, daß Jemand, der selber nichts davon im Besitze hat, sie Andern mittheilen könnte. — Der Verstand kann das natürliche Talent zum Erfinden, wo es mangelt, gewissermaßen ersetzen, nämlich insoweit er lehren kann, wie man den Schatz und den Vorrath, der schon von Andern erfunden worden, geschickt gebrauchen, ihre Bilder, Begriffe und Schönheiten in einer methodischen, eingeschränkteren und bequemeren Form anbringen könne, so daß das Gemüthe sie besser fassen kann. Die Regeln, die wir von ihm (dem Gemüthe) bekommen, verdienen eigentlich allein den Namen der Kunst mit Rechte, und es ist nur ein Mißbrauch, wenn dieser Titel der groben Mechanik mitgetheilt wird. Die Kunst ist nichts Andres als eine kluge Schaffnerin, die sich damit ausbringt, daß sie die Reichthümer der Erfindungskraft besorgt und verwaltet."

Es konnte nicht fehlen, daß durch diese Werke, worin die Verschiedenheit der beiderseitigen Standpunkte sich in aller Schärfe herausstellte, mit der principiellen Gegnerschaft auch persönliche Verstimmung und Gereiztheit in die Gemüther kam. Das gute Einvernehmen, das man hie und da durch ein paar Komplimente aufrecht erhielt, wurde doch durch gelegentliche Ausfälle immer wieder erschüttert, und zeigte sich bald unhaltbar. Gottsched, der die Kunstkritik der Schweizer nicht verstand, oder mißverstand, und sich immer an Aeußerlichkeiten lehnte, sah mit Unwillen ihre Thätigkeit auf einem Gebiet fruchtbar werden, auf dem er bereits die letzte Erndte gehalten zu haben meinte; er sah sie mit Eifersucht wachsen, ohne seine Protektion, und so mußte seine kleinliche Gesinnung sie für seine Feinde ansehen. Wagten sie doch in ihrer Kritik Dichter zu tadeln, die er empfohlen hatte und beschützte. Und auch in diesen erwuchs den Schweizern ein Heer von erbitterten Widersachern, die das Losungswort Gottscheds zum Kampfe mit rächerischer Sehnsucht erwarteten. Denn die Begriffe von Kritik waren noch durchaus trübe und dunkel. Man war unfähig die Person von der Sache zu trennen. Der Tadel eines Schriftwerkes galt als persönliche Beleidigung, kritisiren hieß „die Leute schlecht machen," der Kritiker stand im Geruch eines gehässigen, boshaften Menschen, gegen welchen Groll und Rache durchaus gerechtfertigt seien. Ueber die Werke Verstorbener einen Tadel auszusprechen, mochte hingehen, allein über die noch Lebender etwas Mißfälliges drucken zu lassen, galt für bösartig und unchristlich. Auf den Kanzeln wurde gegen solche Abscheulichkeit geeifert, die Gerichte nicht selten zur Verfolgung des Kritikers aufgerufen. Der Kliquengeist, vorzüglich durch Gottsched genährt,

Ansichten über Kritik.

hatte ein System gegenseitigen Lobhubelns erschaffen, durch welches auch der armseligste Stümper zum Dichter erklärt werden konnte. Bodmer hatte manche Noth, ließ es nicht an Entschuldigung und Abbitte fehlen, wo man seine Aussprüche als persönliche Verletzung aufgenommen, und war froh, sich auf Liscow berufen zu können, der inzwischen den Beweis geführt hatte, daß das Recht zu kritisiren ein allgemeines Menschenrecht sei. Als nun aber die bereits widerwillig getragnen Schranken der Zurückhaltung fielen, da brach der Groll mit einer Ungezogenheit los, die uns heut unglaublich erscheint, und steigerte sich um so mehr zu schimpfender Gemeinheit, als der kritische Streit sich zu einem Kampfe um literarisches Leben oder Sterben gestaltete. Die Gottschedsche Schule leistete hierin das Aeußerste, aber auch die Schweizer vergaßen sich mehr als gut war.

Es würde lang und unerquicklich sein, den Kampf, vom ersten Funken, der in den aufgehäuften Zündstoff fiel, in seiner ganzen Ausdehnung zu verfolgen. Ein kurzer Hinweis auf die Hauptzüge seines Fortganges und die am meisten charakteristischen Waffen, mit denen er geführt wurde, wird genügen, nur ein Bild davon zu geben. Betrachten wir zuerst einen Augenblick die beiden feindlichen Heerlager.

Die Schweizer standen anfangs ganz allein mit ihrer besseren Sache. Gottsched dagegen, damals noch in der ganzen Fülle seiner Macht, gebot über ein großes, geschlossenes Kontingent, man kann sagen über die ganze zeitgenossische Journalistik. Denn wenn hier und da eine Wochenschrift sich nicht geradezu in seine Dienste gab, so wagte sie doch auch nicht gegen ihn zu sein. Seine eigentliche Garde aber waren die von Schwabe redigirten „Belustigungen des Verstandes und Witzes,“ neben welchen die von Mylius in Halle herausgegebenen „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks“ am schärfsten seine Parteifarbe trugen. Er selbst hielt sich im Ganzen hinter den Kämpfenden zurück, um nur gelegentlich hervorzutreten, und streitigen Punkten durch seine Betonung ein stärkeres Gewicht zu geben, oder besonders Angegriffne entschiedener zu vertheidigen. Es geschah dies meist in Vorreden von ihm besorgter Editionen. Die ersten Angriffe aber that er selbst. Und zwar geschah dies in seinem gelehrten Journal „Beiträge zur kritischen Historie.“ Nachdem er sich hier schon bei Gelegenheit der Bodmer'schen Uebersetzung von Miltons verlornem Paradies ungünstig und absprechend über das Gedicht geäußert hatte, machte er sich sofort nach dem Erscheinen der Abhandlung „vom Wunderbaren in der Poesie,“ in der es eben auf eine Verherrlichung Miltons abgesehen war, über die neue Arbeit Bodmers her, um seinem Unwillen über den Widerspruch freien Lauf zu lassen. Er that es in einer dictatorischen Sprache, behandelte die Sache von oben herab, wegwerfend und höhnisch. Daß Bodmer den Mangel an Beifall des Gedichtes in Deutschland aus der rein

Stand der Parteien.

verstandesmäßigen Richtung herleitete, nahm er als einen Angriff auf sich selbst, denn er war der Vertreter dieser Richtung. Andrerseits hatte er bei seiner Phantasielosigkeit einen Widerwillen gegen ein Gedicht, in welchem die Phantasie die Hauptrolle spielte. Die Schweizer aber, denen Miltons verlornes Paradies als die erhabenste Dichtung der Neuzeit galt, konnten durch die Verwerfung Gottscheds nur gereizt werden, und wurden es noch mehr durch die malitiös vornehme Art, mit der dieser auf ihre Bewunderung desselben herab sah.

Ehe Bodmer noch recht wußte, wie er dem zu begegnen habe, war Gottsched schon mit einem neuen Streiche bei der Hand. Er that ihn durch ein prosaisch abgefaßtes, komisch sein sollendes Epos in drei Gesängen, „der deutsche Dichterkrieg," den er in den Schwabeschen Belustigungen erscheinen ließ. Da es hierin geradezu auf eine Verhöhnung Bodmers abgesehen war, zögerte dieser auch nicht mehr, und vergalt den Spott durch die Satire „Complot der herrschenden Kunstrichter und Poeten," worin er Gottsched und seine Schule lächerlich zu machen suchte.

Kritischer Kampf.

Der nächste der mit den Schweizern anband, war Dan. Wil. Triller aus Erfurt, ein Arzt und elender Dilettant, dessen Fabeln in Breitingers „kritischer Dichtkunst" getadelt worden waren. In der Vorrede einer neuen Sammlung seiner „neuen esopischen und moralischen Fabeln" ließ er es daher nicht an ärgerlicher Vergeltung gegen die Schweizer fehlen, und konnte damit von Gottsched unter die Seinen gerechnet werden.

So brach ein Federkrieg aus, dessen journalistische Einzelheiten ohne Bedeutung und Interesse sind. Gottsched ließ alle seine Wochenschriften, all seine Anhänger gegen die Schweizer schreiben und drucken, was sie wollten, man überbot sich in Gehässigkeit und Bosheit bis zum Uebermaß. Von größeren Streitschriften sind das Bedeutendste die von Bodmer herausgegebenen „Kritischen Betrachtungen und freien Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne, mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin" (Bern 1743). Es war um die Zeit, da die Neuber sich von Gottsched emancipirt hatte, ein Ereigniß, das seiner Macht einen gewaltigen Stoß gab. Diesen günstigen Moment ließen sich die Schweizer nicht entgehen, und richteten in einer Reihe von umfassenden Abhandlungen ihre Kritik gegen Gottscheds theatralische Thätigkeit.

Der Neuberin wurde in der Zuschrift viel Schmeichelhaftes gesagt, und um so Anerkennenderes, als sie sich nicht nur von ihrem Leipziger Bundesgenossen getrennt, sondern durch das ihn verspottende Vorspiel als seine lachende Gegnerin aufgetreten war. So wurden die „Kritischen Betrachtungen" dann auch durch einen Wiederabdruck des Rost'schen komischen Epos „das Vorspiel," welches jenen Vorfall behandelte, eröffnet. In Leipzig hatte Gottsched dasselbe mit Beschlag belegen lassen, hier erschien er nun gar mit An=

merkungen versehen, die theils von dem Verfasser, theils von den neuen Herausgebern herrührten. Bald sehr derb, sogar grob, bald aber auch mit trefflichem Humor und Witz, wird in diesen Illustrationen des Gedichts das ganze Treiben Gottscheds bloßgelegt und er nebst seinem Anhang verspottet. Unter Anderem bringen sie ein Verzeichniß aller Schimpfworte, die von der Leiziger Schule gegen die Schweizer gebraucht worden waren, und worunter lieblose Bezeichnungen wie Esel und Ochse noch zu den gelindesten gehören. — Die folgenden Stücke der „Kritischen Betrachtungen" beschäftigen sich mit eingehenden Kritiken von Gottscheds Iphigenia und Cato (welcher letzteren jene oben citirte Stelle entnommen ist), und einer Satire auf die von ihm empfohlenen Schäferspiele. Daß diese Betrachtungen über Gottscheds dramatische Meisterwerke vernichtend ausfallen mußten, liegt auf der Hand, doch kommt darin auch manches gute Wort ernsterer Untersuchung, über die dramatische Poesie überhaupt, zur Sprache, wodurch die Schweizer sich den Beifall der Unbefangenen, und den Kampf ruhig Beobachtenden zu gewinnen wußten.

Hätte Gottsched nur einigermaßen vermocht, aus seinem Selbstgenügen, seiner dünkelhaften Abgeschlossenheit in die Wirklichkeit zu blicken, so würde er die literarische Gewitterschwüle, die sich um ihn lagerte, haben erkennen müssen. Schon das Zerwürfniß mit der Neuber und dessen bedenkliche Folgen konnten ihn über die Möglichkeit einer Abnahme seiner Autorität belehren. Allein, durch jeden Angriff nur um so halsstarriger gemacht, fuhr er fort, mit allen Mitteln das ihm Widerstrebende zu bekämpfen. Der Zorneseifer, in den er gerieth, gab ihm nur um so größere Blößen. Schon begannen einige Journale, besonders in Norddeutschland, sich auf die Seite der Schweizer zu neigen, und selbst im eigenen Lager war man nicht mehr einverstanden, weder mit dem journalistischen Treiben, noch mit Gottscheds Grundsätzen. Bald löste sich eine Anzahl jüngerer Kräfte, die bisher an den Schwabe'schen „Belustigungen" betheiligt gewesen, von der Schule los, um ein eigenes Journal, die sogenannten „Bremer Beiträge," zu gründen. Es waren junge Männer darunter, auf die Gottsched noch kürzlich als auf seine Hauptjünger hingewiesen hatte, wie der Dramatiker Elias Schlegel; und andere, deren Namen bald zu den gefeiertsten gehörten, wie Rabener, Gellert, Zachariä u. s. w., und aus deren Kreise in Kurzem der erste große Dichter des Jahrhunderts, Klopstock, hervorgehen sollte. Zwar sprachen sich die Bremer Beiträge noch nicht offen gegen Gottsched aus, allein ihr Zurücktreten von den „Belustigungen" war immer ein Lossagen von der Partei. Es wurde als eine Kriegserklärung aufgenommen, und von den Schweizern willkommen geheißen. Abfall von Gottsched.

Entschiedener gegen Gottsched trat bald ein anderer ehemaliger Anhänger auf, Jak. Emman. Pyra, in seinem „Erweis, daß die Gottschedische Secte

den Geschmack verderbe." Pyra gehörte einem Dichterkreise an, welchen Sam. Gotth. Lange in Halle gestiftet hatte, und aus dem eine lebhafte Opposition gegen den Leipziger Diktator erwuchs. Von Halle aus erhielten die Schweizer eine unerwartete Hülfe, ihnen um so willkommener, als ihre Untersuchungen über das Wesen des Schönen hier zuerst in ein philosophisch begründetes System abgerundet wurden. Alex. Gottl. Baumgarten war es, der in Halle einige Jahre an der Universität Vorlesungen hielt, worin er die Philosophie seines Lehrers Wolf auf das Schöne bezog, und so der Schöpfer einer neuen Wissenschaft wurde, der Aesthetik, deren Name zugleich durch ihn zuerst genannt ward. Allein bevor er sein lateinisches Werk „Aesthetica" (1750, Frankfurt a. O., wohin er inzwischen berufen war) herausgegeben hatte, faßte sein Schüler Georg Friedr. Meier (später ebenfalls Professor in Halle) die Grundzüge der Aesthetik auf, und suchte sie mit Baumgartens Einwilligung durch ein deutsch geschriebenes Werk: „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften," einzuführen und zur Geltung zu bringen. Die innige Beziehung, in welche diese neue Wissenschaft zur Kunst, besonders zur Poesie gebracht wurde, durfte von den Schweizern auch als ein neuer Sieg ihrer eignen Bestrebungen angesehen werden, und so kam bald eine lebhaft unterhaltene Verbindung zwischen ihnen und den Vertretern der Halleschen Schule zu Stande. Lange und Pyra waren mit Meier befreundet, und richteten, im Bunde mit den Schweizern, ihre Waffen fortan gegen Gottsched.

Während so die Kontroverse sich theoretisch bis in das Gebiet der Philosophie verstieg, fehlte es andrerseits auch nicht an praktischer Anwendung der verschiedenen Theorien auf die neueren Erscheinungen der schönen Literatur, ja diese sollten erst recht das Objekt eines erbitterten Streites werden. Denn inmitten des Prinzipienkampfes, zum Theil schon vor dem Ausbruch desselben, hatte auch der dichtende Geist in Deutschland angefangen, sich selbständig zu regen, und zwar ganz im Sinne der Schweizer. Durften diese die Gedichte Karl Friedr. Drollingers (geb. 1703 in Durlach, gest. 1742 in Basel) schon als einen Ausdruck des besseren Strebens und ihres eignen Wollens in Schutz nehmen, so konnten sie in ihrem Landsmann Albrecht von Haller Gottscheden einen der Ihrigen als Dichter entgegensetzen, als einen Dichter, dessen Bildungsgang ganz ihren Prinzipien entsprach, und der an Talent, Originalität und Geschmack die Leipziger Schule weit hinter sich ließ. Dazu kam, daß Hallers Poesieen, besonders sein größeres beschreibendes Gedicht „die Alpen," neben ihren andern Vorzügen einen national schweizerischen Charakter trugen, und auf eine Verherrlichung der heimischen Sitten und Natur ausgingen. Schon in der kritischen Dichtkunst hatte Breitinger Hallers Verdienste gebührend hervorgehoben, und das allein war fast genügend, Gottsched gegen denselben einzunehmen. Um so lieber be-

diente dieser sich kleiner Vortheile über ihn, da an Hallers kernhaft gedrungener Sprache nicht selten Härten und an seinem Ausdruck Dunkelheiten leicht nachzuweisen waren. Neben Haller, wiewohl in keiner lokalen Beziehung zu ihm und den Schweizern stehend, war Hagedorn bereits aufgetreten, und von diesen lebhaft begrüßt worden. Ebensowenig als Haller betheiligte er sich thatsächlich an dem Streite, doch konnte seine Verbindung mit den Bremer Beiträgern Gottscheden belehren, daß er ihn nicht unter die Seinen zu rechnen habe.

Eine ganz neue Wendung aber nahm der Kampf mit dem Erscheinen von Klopstocks Messias. Um dieses Gedicht gruppirte sich die Hauptschlacht, es war die Festung, auf welcher Bodmer die Fahne der nationalen Dichtung aufpflanzte und vertheidigte, und gegen welche Gottsched seine letzten verzweifelten Angriffe richtete. Die ersten drei Gesänge des Messias erschienen 1748 im vierten Bande der Bremer Beiträge. Der junge Dichter erklärte sich selbst für einen Schüler Bodmers und Breitingers, und diese fühlten sich zu höchstem Triumph berechtigt, indem sie Gottscheden ein Gedicht entgegen halten konnten, welches sie Milton, ihrem dichterischen Ideal, an die Seite stellten. Denn in Klopstock verband sich hohes Talent, Kühnheit der Phantasie, dichterische Idealität und überströmende Empfindung, ja die Empfindung hatte durch ihn zum Erstenmal freie Sprache und sichern Ausdruck gewonnen. Für ihn und sein Gedicht in die Schranken zu treten, mußte den Schweizern nun als Aufgabe und Pflicht erscheinen, sie unterließen nichts, was das Werk fördern konnte, und der Antheil, die fast allgemeine Bewunderung für eine Dichtung, die das Höchste erwarten ließ, kamen ihnen darin zu Hülfe.

Welch eine feindliche Macht ihm durch Klopstocks Messias zu erwachen drohte, das erkannte Gottsched wohl. Wenn er auch die dichterische Größe nicht verstand, der wachsende Beifall des Gedichts mußte ihn belehren, daß sein ganzes Ansehn auf dem Spiele stand. Denn nicht nur war keine von den Forderungen, die er an den Dichter stellte, in diesem Werke erfüllt, sondern es trat sogar zu allen von ihm aufgestellten Regeln in entschiedensten Widerspruch. Genialität, Phantasie und Gefühl, Eigenschaften, die seiner Verstandestheorie etwas Unbekanntes waren, hatten alle Schranken durchbrochen, und sich schöpferisch ihre eignen Gesetze vorgezeichnet. Wenn in Deutschland ein solches Gedicht als ein erhabenes poetisches Werk willkommen geheißen werden konnte, dann mußte seine kritische Dichtkunst zu einer Sammlung von Irrthümern werden, mußten seine Anschauungen und sein Wirken auf die Literatur als verfehlt gelten; dann war die ganze Arbeit seines Lebens eine vergebliche gewesen. Allein diesem erschreckenden Gedanken gab er keinen Raum. Weit entfernt, eine ihn selbst überflügelnde geistige Bedeutung anzuerkennen, ging er nie ein Haar breit von seinen Grundsätzen ab,

Gottsched gegen Klopstock.

nahm er nie ein Wort zurück, befestigte er sich nur einseitiger und halsstarriger in seinen Grenzen. So erschien ihm Klopstocks Messias als ein Werk verbrecherischer Auflehnung gegen die Gesetze der Literatur, die er in Deutschland eingeführt hatte, und so mußte er den Sieg oder die Vernichtung desselben in der öffentlichen Meinung als eine Lebensfrage für sich und seine Theorie auffassen. Nicht daß er in allen Einwendungen, die er gegen das Gedicht machte, so ganz Unrecht gehabt hätte; die Fehler desselben (die freilich von den Schweizern auch für Tugenden ausgegeben wurden) erkannte er zum Theil ganz richtig. Nur daß er nichts, nicht Inhalt, nicht Form, nicht den außerordentlichen Fortschritt, trotz der Fehler, kurz gar nichts daran wollte gelten lassen. Bald war ihm jedes Mittel recht, das ihm Widerwärtige zu verkleinern, und von dem wachsenden Triumphgeschrei zu immer zornigerem Widerspruch aufgestachelt, verlor er vollends den Kopf, und gab sich dem öffentlichen Gelächter preis.

Während er, rings um sich her aufstachelnd, seiner Schule Ausfälle über Ausfälle gegen den Messias und andere biblische Epopöen, die derselbe bereits hervorgerufen, diktirte, und sein Journal „das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit" zu einem wahren Arsenal für Angriffswaffen jeder Art machte, lag ihm Alles daran, seine Feinde durch ein dichterisches Werk von überwiegender Bedeutung beschämen zu können. Dies glaubte er in der Arbeit eines Freiherrn Chr. O. von Schönaich „Hermann oder das befreite Deutschland" gefunden zu haben. Er gab dies höchst elende Heldengedicht mit einer pomphaften Vorrede selbst heraus, und ging so weit, den Verfasser von der philosophischen Fakultät in Leipzig, deren Dekan er war, zum Dichter krönen zu lassen. Der Spott und Jubel der Schweizer, und nicht mehr dieser allein, sondern der nun schon weit überwiegenden Mehrheit ihrer Gleichgesinnten, fochten ihn nicht an. Seine Herausgabe eines satirischen Gedichtes von dem schon genannten Triller, betitelt „der Wurmsamen," war ein mehr direkter Angriff gegen die Form des Messias, dessen Hexameter Gottsched nur noch „wurmsamische" Verse zu nennen pflegte.

Die Ansichten über die dichterische Form brachten den Streit auf ein besonderes Gebiet. Schon in den Discursen hatten sich die Schweizer gegen den Reim ausgesprochen, weil sie der falschen Ansicht waren, er thue der dichterischen Freiheit Eintrag. Gottsched war nicht dieser Meinung, er wollte den Reim bewahrt wissen, wiewohl er sich der reimlosen Form nicht abgeneigt zeigte, und selbst versucht hatte, Hexameter zu machen. Uebrigens war auch Bodmer dem Reim nicht durchaus abgeneigt, er dichtete in früher, wie noch in spätester Zeit auch in gereimten Versen. So hätte man sich verständigen können, aber bei der Gereiztheit auf beiden Seiten wollte man einander nicht verstehen. Und da nun Gottsched sah, wie sich der Hexameter, gegen dessen Behandlung bei Klopstock sich immerhin viel einwenden ließ,

übermäßig Bahn brach; als auch Bodmer sich des Hexameters in seiner spät erwachten poetischen Thätigkeit bediente, als Drollinger, Meier, Pyra, Lange und andere sich zum Theil gegen den Reim aussprachen, zum Theil in reimlosen Rythmen zu dichten begannen; da richtete Gottsched seine Waffen gegen eine Form, die ihm nur noch als ein Unfug erschien.

Während die Parteien sich noch mit satirischen Gedichten im Athem zu erhalten suchten — (Bodmer schrieb einen „Arminius Schönaich," wogegen von Leipzig aus eine „Bodmerias" erschien) — war der Sieg längst zu Gunsten Klopstocks und der Schweizer entschieden. Vergeblich war es, daß Gottsched das grobe Geschütz, durch Schönaich noch einmal gegen die „Sehraffische" Dichtkunst auffahren ließ. Schönaichs „Aesthetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch," (gewidmet „dem Geist-Schöpfer, dem Seher, dem neuen Evangelisten, dem Träumer, dem göttlichen St. Klopstocken, dem Theologen, wie auch dem Sündfluthbarden und Patriarchendichter, dem Rabbinischen Märchenerzähler, dem Vater der Mizraimischen und heiligen Dichtkunst, dem zweihundertmännischen Rathe Bodmer,") ein Buch, das sich auf nicht weniger als 471 Seiten in der plumpsten und gemeinsten Weise über den besseren Geist der Dichtung ergoß, brachte Gottsched um den letzten Rest von Ansehn. Von nun an war der Abfall allgemein. Schon tauchten neue Dichtergenien auf, die es drängte, ihre Geschosse gegen den sinnberaubten Tyrannen zu richten, der sein Interdikt auf das neu erwachende Leben der Literatur zu legen wagte. Der Jüngling Wieland trug sich mit einem komischen Epos gegen ihn, der junge Lessing beabsichtigte ein burleskes Heldengedicht auf Gottsched zu schreiben. Es unterblieb, die Verachtung, in die er gesunken war, machte den Kampf gegen ihn unnöthig.

Es ist ein trüber Anblick, den einst so Mächtigen und Allgepriesenen bei diesem Ziele anlangen zu sehen. Wäre seine Gesinnung reiner gewesen, man könnte seinen Sturz tragisch nennen. Denn Gutes hatte er nach seiner Weise gewollt, nur war er nicht groß genug, das Bessere, welches sein Wollen überflügelte, anzuerkennen. Es wurde noch der Mitwelt zum Spott und auch der Nachwelt wird es nicht leicht, durch die überwiegenden Schatten seines literarischen Treibens, wie seines Charakters, ein Licht auf seine Verdienste zu werfen. Und doch sind diese unläugbar. Sie beruhen nicht sowohl in dem was er geleistet, als vielmehr in dem was er angeregt hat. So weit der Gesichtskreis seiner Verstandestheorie reichte, traf er vielfach die richtigen Gesichtspunkte für eine mehr wissenschaftlich begründete Kritik, und diese hat seiner Unermüdlichkeit, selbst da, wo er irrte, viel zu verdanken. Und selbst aus seiner Thätigkeit auf theatralischem Gebiet ist doch, in seinem „Nöthigen Vorrath", ein Werk wissenschaftlichen Sammlerfleißes geblieben, das eben so unanfechtbar als wichtig für die Geschichte der dramatischen Kunst bleibt. War seine Wirksamkeit auf diesen und andern Gebieten, z. B.

Gottscheds Niederlage.

auf dem der altdeutschen Sprache und Dichtung, eine gelehrte, so ist sie im großen Ganzen doch als populär zu bezeichnen, und darf in diesem Sinne nicht gering angeschlagen werden. Denn durch seine rastlosen Bemühungen wußte er sowohl unter den Gelehrten, wie an den Höfen, der deutschen Literatur Anerkennung zu verschaffen, und durch seine Wochenschriften wirkte er auf die Erziehung des Bürgerstandes für ein geistiges Interesse. So hatte er ein gut Theil an der Heranbildung seiner Zeit, ein Verdienst, das, wie sehr er später auch aus der Rolle seines Lehramtes fiel, von seiner literarischen Schuld rein abgelöst und anerkannt werden muß.

Und sogar der Federkrieg selbst trug in Deutschland seine Früchte, wie kleinlich und unerquicklich er auch in seinen Einzelheiten gewesen war. Denn bei der Menge der neuen Wochenschriften, worin zehn Jahre lang mit immer steigendem Eifer die Sache der Literatur durchgesprochen, und zu einer nationalen gemacht wurde, war mittlerweile die Aufmerksamkeit auf Kunst und Wissenschaft unter allen Ständen rege gemacht worden. Das Publikum theilte sich in zwei Parteien, und beobachtete mit Antheil den Verfolg des Kampfes, und so wurde endlich auch der Theilnahmloseste aus seiner geistigen Dumpfheit hervorgelockt, und veranlaßt, den Werken, um die es sich handelte, näher zu treten. Nachdem der Kampf wie ein schweres Gewitter sich ausgetobt hatte, fanden die erwärmenden Strahlen einer neuen Dichtung eine um so empfänglichere Stätte.

Bodmer als Dichter.

Wir haben Gottsched bis zu seinem Ausgang begleitet, es liegt noch ob, auch Bodmers Thätigkeit zusammen zu fassen, obgleich wir diesem im Verfolg noch öfter begegnen werden. Betrachten wir ihn zuerst als Dichter. Bodmer war kein schöpferisches, sondern nur ein reproduktives Talent, das überall der Anregung folgend, sich mit hastiger Vielgeschäftigkeit auf allen Gebieten der Dichtung bewegte. Obgleich ohne alle dramatische Gestaltungsfähigkeit, ohne alle belehrende Anschauung eines Theaters, ohne jeden Erfolg, konnte er doch das Dramenschreiben sein Leben lang nicht lassen. Gottscheds Beispiel mochte darin auf ihn wirken. Die Anzahl seiner Schauspiele ist beträchtlich, sind doch allein sechszehn Stücke der griechischen und römischen Stoffwelt entnommen. Alle in Prosa geschrieben, bestehen sie fast nur in aneinander gereihten Dialogen, und entziehen sich gänzlich der Darstellung.

Mehr war seine Natur in der epischen Darstellung zu Hause, und so konnte er sich den Zeitgenossen hier von vortheilhafterer Seite zeigen. Sein Hauptwerk ist die Noachide, ein umfangreiches episches Gedicht in 12 Gesängen. Es gilt für eine Nachahmung des Messias, und doch ist es eine selbständige Arbeit, wenn auch durch Klopstocks Gedicht neu angeregt. Schon mehrere Jahre vor dem Erscheinen des Messias machte Bodmer den „Grundriß eines epischen Gedichts vom geretteten Noah“ bekannt, allein erst nach dem Erscheinen der ersten Gesänge des Messias erwachte seine Lust zur Aus-

führung. Er entnahm jenem die hexametrische Form, und ließ die Gewalt einer schwungvollen Darstellung auf sich wirken, ging aber sonst seinen eignen Weg so bewußt, daß er die epische Haltung sogar treuer bewahrte, als selbst Klopstock. Gleich der Anfang der Noachide ist geeignet, lebhaft für das Gedicht einzunehmen. Wir treten in eine idyllische Unschuldswelt, die von reinem dichterischen Hauch durchweht ist; begegnen zwei Familien, einem greisen Elternpaar mit drei blühenden Töchtern, auf der andern Seite Noah mit drei Söhnen. Ideale, schöne Gestalten voll Innigkeit und reinem Zauber des Gemüths. Liebenswürdig ist die erste Bekanntschaft der Jünglinge und Jungfrauen ausgemalt, ihre Vermählung, das Leben der jetzt vereinigten Familien, eine Menge einzelner Züge dem Leben abgelauscht und in poetisch schöner Weise wieder gegeben. Allein diese idyllische Welt mit ihren kleinen Vorgängen widerstrebt der breiten Ausdehnung auf ein Epos in großem Styl. Wo, außerhalb des friedlichen Thals, mit bedeutenderen Charakterzügen die verderbte, dem Untergang geweihte Welt gezeichnet werden soll, reicht die Kraft nicht aus, und die Darstellung erlahmt. Als Bodmer das Werk begann, hatte er sein fünfzigstes Jahr bereits überschritten, die gewonnene Ruhe eines gesetzten Lebensalters hätte auf die epische Darstellung günstig wirken können, allein er verfiel in ein behaglich breites Sichgehenlassen, bei dessen unsäglicher Redseligkeit kein Ende abzusehen ist. Der Bau der Arche, die äußere und innere Beschreibung derselben, ihre Bevölkerung mit allerlei Geschöpfen, umfaßt mehrere, das Steigen des Wassers drei, das Verlaufen desselben wiederum drei Gesänge. Während dieser langen Zeit vernehmen wir, außer der Bewegung der Wasserwelt, von den Hauptpersonen, der Familie Noahs, nur gedehnte Gespräche, Herzensergüsse, Gebete und Betrachtungen. Zwar fehlt es nicht an furchtbaren Situationen bei dem Eindringen der Fluthen in Städte und Königsburgen, nicht an Rettungsversuchen der Verworfenen, an verzweiflungsvollen Todeskämpfen, noch an Engeln und Teufeln; allein all das geht ohne kräftige Betonung, ohne Umriß und Anschaulichkeit episodisch vorüber, und verschwindet unter dem Schwall eintöniger Redegewohnheit und andrängender Gewässer. Mancher bessere Zug geht leider darin mit zu Grunde. Der Schluß kehrt zum reinen Idyll zurück, indem er die Ausbreitung der geretteten Menschen bis zum Tode Noahs erzählt, allein er wirkt matt, und entschädigt nicht mehr für das ertödtende Einerlei, worin die ganze Handlung sich verliert.

Trotzdem hat das Gedicht mehr Schönheiten, als der Ruf von ihm aussagt. Die Naturfarben der Landschaft trifft Bodmer meist glücklich, und wenn seine Gestalten sich nicht über eine ideale Allgemeinheit erheben, so kommen Gemüth und Empfindung oft recht schön zur Sprache. Freilich wird man diesen Schönheiten gegenüber sehr bedenklich über die Kunst des Verfassers, wenn man erfährt, daß er heimlich die poetischen Blumen aus

fremden Gebieten entwendete, um sie in seinen Garten zu pflanzen. So sagt sein Zögling und Schüler Wieland von ihm, trotz aller Bewunderung für die Noachide: „Unmöglich kann man von schriftstellerischen Eigenthumsrechte laxere Begriffe haben, als Bodmer hatte, der den Grundsatz, wo ich etwas Schönes finde, ist es mein, im allerweitesten Umfange in Ausübung brachte, und die Sünde des Plagiats sein Gewissen wenig anfechten ließ. Soll ich recht aufrichtig und ehrlich reden, so muß ich sagen, daß der gute Alte als Dichter wie ein Nachtrabe stahl.“

Mit jener Unermüdlichkeit, die sich von einer einmal ergriffnen Stoff- und Formenwelt gar nicht mehr trennen kann (wie in seinen griechischen und römischen Dramen) ließ Bodmer seinem größeren Gedicht noch eine Reihe kleinerer Epen folgen. Er nannte sie Patriarchaden, weil er darin die einfachen Vorgänge des biblischen Patriarchenlebens idyllisch ausschmückte. So dichtete er Jakob und Joseph, Jakob und Rahel, Joseph und Zulika, Dina und Sichem, Jakobs Wiederkunft von Haran, sogar noch eine neue Sündfluth, und andere Erzählungen, alle in Hexametern.

Seiner Uebersetzung von Miltons verlornem Paradies haben wir schon gedacht. Er übertrug außerdem auch Butlers Dunciade ins Deutsche und übersetzte in späteren Lebensjahren die Ilias und Odyssee. Genannt sei auch hier noch seine Bearbeitung altenglischer und schwäbischer Balladen. Große Verdienste aber erwarb er sich um die Wiedererweckung der altdeutschen Literatur, worin er mit seinem Freunde Breitinger Hand in Hand ging. Beide verstanden es, das Interesse dafür anzuregen, sie ermunterten zur Aufspürung mittelalterlicher und späterer Dichtungen in den Bibliotheken, und nachdem sie hie und da zuerst Proben dieser vergessenen Schätze gegeben, machten sie sich an die Herausgabe derselben. So erschien durch sie ein Theil der Nibelungen zuerst wieder, unter dem Titel „Chriemhilden Rache und die Klage“, so wie eine „Sammlung von Minensingern aus dem Schwäbischen Zeitpunkt.“ Damit nicht genug, unterstützten sie auch Andre bei der Herausgabe altdeutscher Dichtungen, und ihren Bemühungen verdankte die Literaturgeschichte auch die neue Bekanntschaft mit dem Parzival und anderen Dichtwerken.

Allein trotz dieser Verdienste nahte sich doch auch Bodmern eine Zeit, wo ihm von einer jüngeren Generation lebhaft widersprochen wurde. Und zwar geschah dies nicht ohne seine Schuld. Während Breitinger sich zurückzog, als er fühlte, daß seine Zeit vorüber sei, mochte Bodmer den Anspruch nicht aufgeben, der Literatur ihre Laufbahn vorzuschreiben, sie als höchste Instanz zu überwachen. Er hatte über Gottsched und dessen Richtung gesiegt, und Jahre lang den Thron des kritischen Gesetzgebers behauptet, jetzt ging es ihm ähnlich wie jenem, er kämpfte gegen die Erscheinungsformen eines neuen Geistes. Zwar hatte er nicht die Arbeit eines Lebens

preis zu geben, es war seine Schule die ihm über den Kopf wuchs, und überdies war niemand bereitwilliger als Bodmer, das Uebergewicht auch eines jüngeren Talentes anzuerkennen, ja sogar, wie es mit Klopstock geschah, auf sich wirken zu lassen. Aber grillenhaft ägrirt über literarische Dinge, deren Sinn oder Form ihm widerwärtig, oder mit denen er irgendwie nicht einverstanden war, konnte er das satirische Hänseln und Angreifen nicht lassen. Bodmer's Kampflust. Noch mochte es ihm hingehn, wenn er sich gegen die Tändelei der Anakreontiker wandte, in seiner Satire „Von den Grazien des Kleinen,“ obwohl darin auch Seitenhiebe auf fast alle namhaften Dichter der Zeit (Gleim, J. G. Jakobi, Gellert, Wieland, Nicolai u. a.) fielen. Auf gefährlicheren Weg begab er sich schon, wenn er Weiße's Trauerspiele, wie z. B. im „neuen Romeo“ parodirte, oder Gerstenberg's Ugolino durch einen „Hungerthurm zu Pisa“ umzustürzen hoffte. Allein höchst unklug war es, wiederholt mit Lessing anzubinden. Er versuchte Lessings Fabeln durch eine Satire „Lessingische unäsopische Fabeln“ zu verhöhnen; er setzte dem „kindischen Helden“ Philotas einen „Polytimet“ entgegen und machte sich sogar über Emilia Galotti her, zu der er ein höchst verkehrtes Nachspiel „Odoardo Galotti“ schrieb. In dieser Farce erscheint der Graf Appiani wieder, da er nicht tödtlich getroffen ist, und der unglückliche Odoardo erndtet von diesem und seiner Gemahlin die Flüche für seine vorschnelle That. Man begreift den Sinn und Zweck dieser Parodie nicht, zumal da dieselbe ganz anders abschließt als man erwartet. Die Schauspielerin, welche die Emilia gespielt hat, tritt nämlich aus den Coulissen und erklärt, nachdem sie eine lächerliche Charakteristik der Heldin gegeben, daß sie in dieser Rolle nie wieder auftreten werde. — Es versteht sich, daß ihm dergleichen Späße nicht ungestraft hingingen. Denn schon hatte sich durch Lessing und Nicolai die Berliner Kritik der Literaturbriefe und der Bibliothek der schönen Wissenschaften geltend gemacht. Wenn auch Lessing selbst über Bodmers Angriffe lachen mochte, so machte sich dafür Nicolai um so schonungsloser über seine Dichtungen her, die denn der Angriffspunkte nur zu viele boten, ja vor einer geschärften Kritik kaum bestehen konnten. Und so wurden Bodmer's alte Tage durch den Zorn gegen „die Secte der Nicolaiten“ und durch den Kampf gegen sie noch stark getrübt, denn es war ein Kampf, dem er nicht mehr gewachsen war. Allein ein Ausgang, wie der seines Leipziger Gegners, blieb ihm doch erspart. Wie viel Dissonanzen er in seinem Alter auch immer im Gegensatz zu dem aufstrebenden Geschlecht hervorrief, die Jüngsten desselben wallfahrteten noch zu ihm, um den Greis zu sehen, der der Literatur die erste Grundlage einer neuen Entwicklung gegeben, von der aus sie bereits begonnen hatte, ihrer inneren Vollendung entgegen zu wachsen.

Drittes Kapitel.

Haller und Hagedorn. Die Bremer Beiträge. Gellert.

Es war in der That eine neue Dichtung, die sich zugleich mit und an dieser Epoche der Kritik heranbildete. Schon das bekundete den Geist einer neuen Zeit, daß die Kritik einen Einfluß auf die Literatur ausübte, und auch Gottscheds Richtung und seine, wie die aus seiner Schule hervorgegangenen Werke, sind die Produkte einer neuen Zeit. Allein der Geist derselben ist noch unfrei und gebunden vom Schulzwange eines nüchtern regelnden Verstandes. Im Gegensatz zu ihm rang die Innerlichkeit sich aus ihren Fesseln frei, sie erst wurde, und zwar durch ihre Hingabe an die Natur, zur Poesie. Aber nicht gleich in ihrer ganzen Macht trat diese Innerlichkeit auf, noch auch brach die neue Dichtung alle Brücken hinter sich ab. Noch wollten sich nicht alle Beziehungen zu einer entschwundenen Epoche sogleich lösen, und auch mit jener verstandesmäßigen Richtung blieb ihr durch die Züge der Reflexion und Lehrhaftigkeit ein Rest innerer Gebundenheit. Dies zeigt sich besonders bei der ersten dichterischen Kraft, welche die Schweizer der Leipziger Schule entgegen stellen konnten, bei Haller.

Haller. Albrecht von Haller, geb. 1708 in Bern, war ein früh regsames Talent, das sich schon im Knabenalter an einer patriotischen Verherrlichung schweizerischer Geschichte übte. Man erzählt von einem großen Epos, von Tragödien und Komödien aus dieser frühsten Zeit, die er später vernichtete. Schon in seinem 15ten Jahre bezog er die Universität Tübingen, um Medicin zu studiren, ging von da nach Leiden, nach London und Paris, nach Basel, und wurde nach seiner Heimkehr eine Zeitlang Bibliothekar in Bern. In dieser Stellung fand er Befriedigung für seinen allseitigen Wissensdurst, der ihn jener später so berühmten Gelehrsamkeit entgegen führte. Die neu gestiftete Universität Göttingen berief ihn 1736 zum Professor der Anatomie, Botanik u. s. w., und hier entwickelte er 17 Jahre lang eine in's Erstaunliche gehende wissenschaftliche und literarische Thätigkeit. Ehrenbezeugungen, Erhebung in den Adelstand, brachten ihn zu einer in der Welt angesehenen Stellung, doch folgte er gern einer Berufung in den großen Rath seiner Vaterstadt zurück, wo er, thätig bis zum letzten Augenblick, im Jahr 1777 starb.

Haller hatte sich nach Lohenstein und Brockes gebildet. Den Einfluß des ersteren suchte er bei heranreifenden Jahren abzuwerfen, von Brockes empfing er das landschaftliche Auge, die Vorliebe für das Detail der Naturmalerei. Er ist durchaus Lyriker, wenn auch einige seiner Gedichte über das gewöhnliche lyrische Maaß hinaus gehen. Schon die erste Sammlung seiner

Dichtungen (1732) zeigte einen auffallenden Fortschritt, ja eigentlich den ersten sichtbaren Lebensschritt der Poesie in der deutschen Literatur. Denn im Gegensatz zu den trivialen Reimereien der Leipziger Schule, sprachen Gemüth und Empfindung sich zum Erstenmal wieder aus. Nicht als ob Gemüth und Empfindung die hauptsächlichsten Faktoren seiner Poesie wären, denn der denkende Verstand überwiegt bei Haller, allein der Vergleich mit der bisherigen Richtung zeigt bei ihm schon ein kräftiges Losringen der Innerlichkeit, eine tiefere menschliche Bewegung.

Haller ist von Haus aus reflektirender Dichter, der Gedanke giebt bei ihm den Grundton an, und läßt in seiner logischen Entwickelung meist das Gefühl nur wenig zur Sprache kommen. Es sind dann einzelne Schlaglichter der Empfindung, die eine Fülle des Gemüths mehr ahnen lassen, nicht die erwärmenden Strahlen der dichterischen Persönlichkeit, die sich verklärend zu Tage drängen. Zwar fehlt es bei ihm auch nicht an Gedichten, worin sich das ergriffne Gemüth Bahn bricht (wie in der Ode auf den Tod seiner Gattin, und in der „Sehnsucht nach dem Vaterlande"), allein auch hier drängt sich die Thätigkeit des Verstandes in die Bewegung des Gemüths, und thut in einem Reflektiren über die Empfindung dem dichterischen Eindruck meist Schaden. Kann man es noch eine reine Empfindung nennen, wenn er als Jüngling so weise ist, von sich zu singen (in der „Sehnsucht nach dem Vaterlande"): „Entfernt vom Land, wo ich begann zu leben, von Eltern bloß, und fremd für jedermann, dem blinden Rath der Jugend übergeben, gefährlich frei, eh ich mich führen kann!"

Dieses Vorherrschen des Gedankens übte auch Einfluß auf Hallers Sprache. Ein Streben nach Knappheit und Präcision des Ausdrucks machte sich zugleich mit dem Heranreifen seines Talentes geltend. Sein Aufenthalt in England, die nähere Bekanntschaft mit der englischen Literatur und Sprache, bestärkte ihn nur darin, und er machte es fortan zu seiner Aufgabe, nach dem Muster des Englischen, mit einem möglichst geringen Aufwand von Worten, viel zu sagen. Bei der Menge von Gedanken, die sich bei ihm aneinander reihten, führte dies Streben nach Knappheit und Kürze häufig zu Dunkelheiten des Sinnes, und auch in der Form kam er häufig über Härten und ungelenke Wendungen nicht hinaus. Ueberdies war ihm die deutsche Sprache ein noch sprödes Material, mit welchem er sein Leben lang zu kämpfen hatte. Das dekorative Uebermaaß und die Geschraubtheit der Lohenstein'schen Ausdrucksweise strebte er zu überwinden, die platte Nüchternheit der Niedersachsen konnte er nicht brauchen, ebensowenig das beschränkende Gesetz rein verständiger Deutlichkeit bei Gottsched; gegen die breite Redseligkeit eines Brockes, den er noch am Höchsten hielt, trat sein Streben nach Gedrängtheit in entschiednen Gegensatz. Eine ausgebildete Dichtersprache, in die sich sein Gedankenreichthum hätte fassen lassen, fand er nicht vor, er sah Sprache.

sich auf seine eigne Kraft angewiesen. Wo er diese nicht ausreichend fühlte, nahm er, da er nicht eben ein sprachschöpferisches Talent war, zu einem eklektischen Verfahren seine Zuflucht. Mit der Zeit jedoch legte er mehr einen einzigen bestimmten Maaßstab an seine Sprache. Er hatte die überwiegende Mehrzahl seiner Gedichte vor seinem 30sten Lebensjahre geschrieben, in einer Zeit, wo das schweizerische Idiom ihn noch ganz beherrschte. Seine Sammlung erlebte elf Auflagen, und in allen diesen, bis in seine spätesten Jahre, war er bemüht daran sprachlich umzuschaffen, zu feilen und zu bessern. Gottsched hatte die meißnische Mundart zur Literatursprache erhoben, auch die Schweizer neigten sich darin auf seine Seite, und so war Haller unermüdlich, seine poetische Redeweise nach diesen Gesetzen umzuformen. Vielfach gelang ihm dies zum Vortheil, doch blieben ihm noch genug Spuren seiner heimischen Mundart, und oft war er in diesen glücklicher, als in den Versuchen sie umzuschmelzen.

Es versteht sich, daß eine Natur, wie Hallers, in der der Verstand die Empfindung fast immer überwiegt, sich besonders zur lehrhaften Dichtung neigte. Die poetische Berechtigung dieser Zwittergattung muß aber nach demselben Maaß eingeschränkt werden, als sie selbst das Recht der Poesie beeinträchtigt. Eine Dichtung, die einen andern Zweck hat, als den dichterischen, hört auf, ihrem Wesen nach Dichtung zu sein, sie mag sonst so viele Vorzüge haben als sie will. Es ist möglich, moralischen oder sonstigen Betrachtungen durch ein lyrisches Gewand den Anschein von Poesie zu geben, allein auch das höchste Aufgebot dichterischen Schmuckes wird für den prosaischen Kern nicht entschädigen. Hallers didaktische Gedichte konnten daher nur in einer Zeit als poetische Meisterwerke gelten, da das Gemüth erst anfieng sich dem Schulzwange des räsonnirenden Verstandes zu entziehen. Die ganze Reihe dieser lehrhaften Dichtungen: „Ueber die Ehre“ — „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben“ — „Die Falschheit menschlicher Tugenden“ — und das sehr umfassende „Ueber den Ursprung des Uebels“ (in drei Büchern) enthält wohl vereinzelte Schönheiten, ringt aber vergeblich nach einer rein poetischen Bedeutung. Dazu kommt, daß der schleppende Alexandrinervers, den auch Haller noch nicht abwerfen kann, der freien Bewegung gar

Die Alpen. zu hinderlich ist. Dasselbe gilt auch von dem Gedicht „die Alpen,“ obgleich dies in mehr als Einer Hinsicht höher steht als die genannten. Das Lehrhafte spielt auch hier hinein, da der Vorzug und das Glück idyllisch-natürlicher Zustände im Gegensatz zu der Ausartung des Kulturlebens geschildert werden soll. Die Art, wie Haller diese Gegensätze aus einander hält, ist freilich sehr ungenügend. Die ganze civilisirte Welt wird zu einer Hölle gemacht, die unter gleißender Außenseite nur Elend, Jammer und Schande verbirgt, während die Unschuldswelt des Alpenhirten als ein Paradies erscheint, in das auch nicht der leiseste Schatten von Falschheit dringt, in dessen Hütten

das Leben keinen Schmerz wirft. *) Diese Unterschiede, auf keine wahre Anschauung gegründet, wirken nicht schön auf einander, zumal sich in die Darstellung noch etwas von Lohenstein'scher Ueberladung einmischt. Allein der lehrhafte Zweck kommt gar nicht zum Austrag, da Empfindung und Naturmalerei sich ebenso in den Vordergrund stellen. Darin liegt zugleich ein Hauptmangel des Werkes. Die einzelnen Theile stehen in keinem rechten Verhältniß zu einander, das Ganze zerfällt in eine Reihe lyrischer Einzelheiten, vorwiegend beschreibender Art. In ihnen zeigt sich Hallers Kunst am bedeutendsten. Die Brockes'sche Naturmalerei war vorwiegend ein kleinmeisterliches Detailstudium, selten nahm sie einen größeren Aufschwung, sie gefiel sich in endlos redseliger Wiederholung derselben Motive; Haller dagegen wählt sich einen großartigen Stoff, die Liebe zum Vaterlande giebt ihm eine hohe Begeisterung für sein Werk. Er kennt die Farben und Umrisse jener erhabnen Alpennatur, und den „Discursen der Maler" mochte er mancherlei praktische Anweisung verdanken. So fehlt es denn seinem Gedicht nicht an Farben und Glanz, noch auch an Abwechselung von Bildern, die mit lebendiger Staffage versehen sind. Allein so charakteristisch sich ihm hier Umrisse und Gestalten boten, er malt ins Allgemeine, Empfindung und Reflexion hindern ihn, die Gegenstände scharf zu erfassen. Er zeigt ein großes Bild, auf dem vielerlei wahrzunehmen ist, das aber aller Komposition ermangelt. Immerhin hat das Gedicht für die Zeit eine Bedeutung, und die Schweizer durften darin mit Recht ein neues Aufleben der Dichtung begrüßen. —

Sehr gering ist bei Haller die Anzahl von sangbaren Liedern, und eigentlich verdient nur ein einziges seiner Gedichte („an Doris") den Namen eines Liedes. Zu schwerfällig, man kann sagen zu pedantisch für den leichten heitern Aufschwung des Gemüthes, arbeitet und grübelt er sich meist in ein schwermüthiges Gefühl oder einen Gedanken fest, und braucht, um sich auszusprechen, einen größeren Raum, als das Lied verträgt. Ja er glaubt sich für jenes unschuldige Lied an Doris, als für eine Jugendsünde, sogar ent-

*) Z. B. „Dort spielt ein wilder Fürst mit seiner Diener Rümpfen,
Sein Purpur färbet sich mit lauem Bürgerblut;
Verläumdung, Haß und Spott zahlt Tugenden mit Schimpfen,
Der Giftgeschwollne Neid nagt an des Nachbarn Gut" u. s. w.

— — — —

„Bei euch, vergnügtes Volk! hat nie in den Gemüthern
Der Laster schwarze Brut den ersten Sitz gefaßt,
Euch sättigt die Natur mit ungesuchten Gütern,
Die macht der Wahn nicht schwer, noch der Genuß verhaßt.
Kein innerlicher Feind nagt unter euren Brüsten,
Wo nie die späte Reu mit Blut die Freude zahlt,
Euch überschwemmt kein Strom von wallenden Gelüsten,
Dawider die Vernunft mit eitlen Lehren prahlt."

schuldigen zu müssen, wie denn fast jedes seiner Gedichte eine eigne kurze Vorrede mitbringt, worin bald die Gründe seiner Entstehung, bald besondere Gesichtspunkte, die er zu beherzigen wünscht, mitgetheilt werden. Ueberall sieht man, daß seine Ansicht von der Höhe der Dichtung noch sehr beschränkt ist. Trotz unausgesetzten Besserns und Feilens an seinen Gedichten trägt er doch eine dilettantische Scheu, die Vermuthung zu erwecken, als lägen ihm diese Arbeiten mehr am Herzen, als seine gelehrten. Diese drängten denn auch seine Muse mehr und mehr zurück. Nicht aber seinen Drang nach literarischer Thätigkeit.

Selbst in seiner wissenschaftlich und amtlich am meisten beschäftigten Zeit in Göttingen war er unermüdlich in Berichten und Bücheranzeigen, und noch in späteren Lebensjahren schrieb er drei Romane. Es sind politische Grundsätze und Untersuchungen, die er in die gefälligere Romanform einkleidet, und zwar, wie er sagt, für Leser, die ein ernsthaftes Buch nicht gern in die Hand nehmen. Der „Usong," eine morgenländische Geschichte in vier Büchern, soll beweisen, daß selbst der Absolutismus, von dem Herrscher weise und väterlich gehandhabt, das Glück der Völker begründen könne. Im „Alfred, König der Angelsachsen," werden die Vorzüge einer konstitutionellen Verfassung entwickelt, während „Fabius und Kato, ein Stück aus der römischen Geschichte," republikanische Verhältnisse behandelt, und zwar zu Gunsten einer aristokratischen Verfassung, wie sie dem Dichter in der damaligen schweizerischen Regierungsform nahe lagen. Als Romane betrachtet sind diese Arbeiten, da Haller kein erfinderisches noch gestaltendes Talent besitzt, höchst unglücklich, und heutzutage werden sie demjenigen, der eine tiefere Begründung politischer Ideen darin sucht, geringe Ausbeute gewähren.

Während Hallers Dichtungen von der Schweiz aus das Werden einer neuen poetischen Epoche verkündeten, schlug in Deutschland, und zwar in Norddeutschland, ein Talent neue Töne an, die eine noch entschiedenere Botschaft erwachenden dichterischen Lebens waren, Friedrich von Hagedorn. Geboren 1708 in Hamburg, war er schon in früher Jugend von poetischen Eindrücken umgeben, da er in dem gastfreien Hause seines Vaters und gleich-
Hagedorn. sam unter den Augen von Brockes, Wernicke, Richey, Barthold Feind und andrer niedersächsischer Dichter, erwuchs. Der Weltverkehr, die Wohlhabenheit und Lebenslust der Vaterstadt, kamen der natürlichen Richtung seines Talents entgegen. Nach lustig verlebten akademischen Jahren in Jena, wo das Studium der Jurisprudenz wohl gegen den Genuß der Jugend zurücktreten mochte, ging er als Gesandtschaftssekretär nach London. Nach drei Jahren kehrte er nach Hamburg zurück, wo er in der Stellung eines Sekretärs des englischen Court, einer Handelsgesellschaft, Muße genug für poetisches Schaffen behielt. Er starb 1754.

Wenn man die Behauptung aufgestellt hat, daß Phantasie und reicher

bewegte Innerlichkeit den germanischen Süden charakterisire, während dem Norden Reflexion und ein beschwerterer Gedankengang anheim falle, so kehrt sich bei Haller und Hagedorn das Verhältniß um. Denn Hagedorn, der Norddeutsche, vertritt gegen den würdig ernsten Haller in der Literatur das Element heiteren, frischathmenden Lebens, gegen die Reflexion des Verstandes, das der Phantasie, die aus einem tieferen Reichthum zu schöpfen hat.

Zudem war Hagedorn ein bedeutender angelegtes Talent. Das zeigt sich schon in der Behandlung der Sprache. Da ist nichts von einem Ringen nach dem Styl oder Ausdruck, sondern in ganz natürlicher Gestaltung überwindet er jede Schwierigkeit. Mit feinem Ohr für die harmonische Wirkung weiß er der dichterischen Form Geschmeidigkeit, Wohllaut und ursprüngliches Leben zu verleihen. Wie sein Einfluß in der Literatur überhaupt weit tiefer und weitreichender werden sollte als Hallers, so beginnt derselbe schon mit dem Vorrang sprachlicher Ausbildung. Hier galt er der nächsten Folgezeit als Muster. Allein, ähnlich wie Haller, faßt auch Hagedorn die Poesie noch nicht als Kunst auf, wie viel Fleiß und Liebe er ihr immer zuwendet. Sie ist ihm „Gefährtin seiner Nebenstunden," ein angenehmer Dilettantismus, Würze des Lebens, nicht Lebenszweck des Dichters. Und auch er steht, gleich Haller, mit seinen Dichtungen nicht unvermittelt und plötzlich neu in seiner Zeit da. Seine Jugendarbeiten knüpfen ihn noch eng an die niedersächsische Epoche, nach deren Mängeln er, als nach Vorzügen, hinstrebt, wenn immer das angeborne Naturell schon erkennbar hindurchschimmert. Da herrschen noch (so in den Gedichten: die Glückseligkeit, die Freundschaft, Horaz) breit ausgesponnene Betrachtungen, die er seinen niedersächsischen Vorbildern entnahm, und der Alexandriner, selbst in seiner glücklicheren Behandlung, keucht unter seinen Lasten nur langsam an's Ziel. Allein diese Jugendarbeiten kommen nicht mehr in Betracht, die Mehrzahl mag aus seiner Schulzeit herrühren. Die Umkehr zur Selbständigkeit scheint mit seinem Aufenthalt in England zusammen zu fallen. Wie Haller verdankte auch er dem Studium der englischen Literatur und Sprache sehr viel, mit noch größerer Vorliebe aber wandte er sich der französischen Dichtung zu, die seinem Temperament am meisten entsprach. Sie und die alten Dichter, vorzüglich Horaz, wirkten gleichmäßig auf den Inhalt, wie auf die Form seiner Dichtungen. Die weltmännische Freiheit seiner natürlichen Lebensanschauungen empfing von ihnen das Maaß eines gebildeten Geschmacks und das Feingefühl für die leichtschwebenden Rythmen des Gesangs, wie sie bei ihm zum Erstenmal in der neuen deutschen Dichtung erscheinen.

Das sangbare Lied ist es, das seine Lyrik besonders ausbildete, allein nur in der Richtung einer heiteren Auffassung aller Verhältnisse. Bei allem Reichthum seiner Anlage hört man doch nirgend einen Gefühlston von tieferer Bewegung. Der Ernst tritt selten an ihn heran, sein Gesang vermag nicht in die dunkleren Tiefen des ergriffenen Gemüthes hinab zu steigen, sondern Lieder-Dichtung.

gaukelt leicht auf der Oberfläche des Lebens. Gesellige Freude ist der Hauptinhalt seiner Lieder. Er besingt die Natur mit regem Verständniß ihrer Schönheiten, (wie in dem Gedicht: Die Landlust — „Geschäfte, Zwang und Grillen" — oder in dem andern: Der Mai — „Der Nachtigall reizende Lieder" —) aber er steht in keiner innigeren Beziehung zu ihr, er sieht sie im Ganzen nur als eine erquickliche Folie für gesellige Erholung an. Seine Muse lebt im Verkehr mit froh genießenden Menschen, sie läßt die Welt gehn wie sie geht, und singt der Freude und dem Wein. Unter seinen Weinliedern schildert eins in ausführlicher Darstellung die bachantische Lust eines Dionysosfestes in antikem Sinne mit meisterhaften Zügen. Ebensowohl gelingt ihm leichter Spott und Ironie. Alles was den feinen, geschmackvollen und gebildeten Weltmann charakterisirt, klingt aus seinen Liedern wieder. Zuweilen auch wohl ein etwas wärmerer Gefühlston, doch nur in leisem Anklingen. Das behagliche Dasein seines Gesanglebens ist der Spiegel unbekümmerten, in frohem Verkehr getheilten Lebensgenusses.

Gleichen Ruhm erlangte Hagedorn im erzählenden Gedicht. Auch hier erhielt er die Anregung durch die Franzosen, vorzüglich durch Lafontaine, neben dem er die Gattung jedoch selbständig und in deutschem Sinne ausbildete. Tonangebend wurde er durch seine Fabeldichtung, in der er die Produkte der von Gottsched empfohlenen frivolen Reimer Stoppe und Triller weit hinter sich zurück ließ. Der leichte Fluß seiner Darstellung kam ihm hier trefflich zu Statten. Bald in knapper epigrammatischer Zuspitzung, bald wo der Stoff es darbot, in breiterer Ausmalung, dabei immer geistvoll und witzig, eroberte er das Gebiet der Thierfabel wieder, und wurde der erste bedeutende Vertreter dieser Gattung. Noch größere Vorzüge aber entwickelte er im erzählenden Gedicht, worin er kleine Begebenheiten des menschlichen Lebens, auf eine bestimmte Moral bezogen, darstellt. Einige davon sind so populär geworden (wie „Johann der muntre Seifensieder"), daß der bloße Hinweis auf sie genügen kann. — Hagedorns Dichtungen wurden, mehr noch als Hallers, als ein neuer Aufschwung der Poesie begrüßt, und gewannen einen überaus großen Einfluß auf die Literatur. Sie wurden für die jüngere Generation das Vorbild, dessen frische Lebensmahnung ihnen das angelernte schulmäßige Räsonniren verleibete, und an welchem sie wieder zu singen lernte. —

Die Bremer Beiträger.

Von ihm und den Schweizern angeregt ward ein Kreis von jüngeren Männern, bekannt unter dem Namen: der Leipziger Dichterbund. Die Mehrzahl von ihnen hatte sich an den Schwabe'schen „Belustigungen" betheiligt, allein die Kritiklosigkeit des Herausgebers, der lebendigere Aufschwung, den die Kritik der Schweizer und zugleich die Dichtung nahm, dazu die gemeine Art, wie Schwabe dagegen ankämpfte, machten sie dem Organ der Gottsched'schen Schule abwendig. Sie beschlossen, zur Mittheilung ihrer Arbeiten

eine eigne Zeitschrift zu gründen, die ohne ausgesprochne Opposition gegen Gottsched (denn man wollte darin ausschließlich poetische Produktionen aufnehmen) sich doch als Vertreterin eines besseren Geistes charakterisiren sollte. Sie erhielt den Titel „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes.“ Da sie in Bremen verlegt wurde, gab man ihr später der Kürze wegen den Namen der „Bremer Beiträge.“ Die hauptsächlichsten Mitarbeiter der Bremer Beiträge waren Gärtner, Zachariä, Rabener, Ebert, Giseke, Cramer, Johann Ad. Schlegel; dessen Bruder Elias Schlegel, obgleich nicht mehr in Leipzig, erklärte sich als den Ihrigen, während Mylius, der Freund Lessings, nur vorübergehend Theil nahm. Später trat Gellert zu ihnen, bald darauf auch Klopstock. Andre, wie Arnold Schmidt, Christoph Schmidt, Gottl. Fuchs, Kühnert, Olde, Rothe, sind unbedeutend, wir erwähnen ihrer nur, weil Klopstock sie als Mitglieder des Bundes und als seine Freunde besingt.

Den Vorsitz und die Redaktion übernahm Karl Christian Gärtner. (Geb. 1712, gest. 1791.) Schon auf der Fürstenschule zu Meißen mit Gellert und Rabener befreundet, war sein Zusammentreffen mit den Freunden auf der Universität zu Leipzig nur eine Fortsetzung des Bündnisses und gemeinsamer poetischer Anregungen. Gärtner gab durch seine Persönlichkeit und überlegnen Verstand der Gesellschaft eine festere Haltung, und hielt auf strenge Kritik der eingelieferten Beiträge. Nichts wurde aufgenommen, was nicht durch allgemeine Zustimmung für würdig erklärt werden konnte. In zweifelhaften Fällen durfte sein Urtheil um so eher den Ausschlag geben, als er selbst eine mehr kritische als produktive Natur war, die Kritik der Andern aber auch über seine Arbeiten ergehen ließ. Das beste was er in die Beiträge lieferte, ist das Schäferspiel „die geprüfte Treue,“ das sich durch Natürlichkeit und feinere Sprache vortheilhaft vor den in Gottscheds Schaubühne mitgetheilten Schäferspielen auszeichnet. Bei dem Zusammenwirken theils so hervorragender, theils wenigstens vom regsten Eifer für das Bessere beseelter Kräfte wurden die Bremer Beiträge für die Literatur von großer Bedeutung. Diese fand ihren Gipfel im Jahre 1748, als der 4te Band die drei ersten Gesänge von Klopstocks Messias brachte. Bald darauf legte Gärtner die Redaktion nieder (er hatte sie von 1744—48), da er als Professor nach Braunschweig berufen wurde. Vier Jahre lang traten zuerst Cramer, darauf J. A. Schlegel und Giseke an seine Stelle, dann aber verfielen die Beiträge unter der Leitung eines gewissen M. Dreyer aus Hamburg. — Inzwischen hatten sich die Stifter und Mitarbeiter aus der besseren Zeit in alle Welt zerstreut. Doch fanden sie sich gruppenweise an andern Orten wieder zusammen, so Klopstock, Elias Schlegel und Cramer in Kopenhagen, Gärtner, Zachariä, Arnold Schmidt und Ebert in Braunschweig.

Indem wir nun daran gehn, die einzelnen Genossen dieses Bundes in

ihrer literarischen Wirksamkeit und ihrem dichterischen Charakter zu schildern, können wir uns nur auf diejenigen beschränken, deren Eingreifen in die Literatur von wirklicher Bedeutung wurde. Mehreren von ihnen ward, ohne daß sie etwas leisteten, die Ehre zu Theil, von Klopstock genannt und besungen zu werden, während Andre neben dieser Ehre durch ihre Leistungen nur einen vorübergehenden Rückblick beanspruchen können. — Ueber Elias Schlegel, den Dramatiker, ist schon bei Gelegenheit von Gottscheds Schaubühne ausführlich gehandelt worden. Viel unbedeutender ist sein Bruder Johann Adolf Schlegel (geb. 1721, starb als Generalsuperintendent in Hannover 1793; er ist der Vater der beiden Romantiker Friedrich und August Wilhelm von Schlegel). Er dichtete Fabeln, Erzählungen und Kirchenlieder, in denen er, ohne eigentliches Talent, eben nur der Anregung der Zeit folgte. — Dasselbe gilt von Nicol. Dietr. Giseke (geb. 1724, starb 1765 als Superintendent in Sondershausen). Früh angeregt durch Brockes, später befreundet mit Hagedorn, übte er sich in den allgemein gültig gewordenen Formen, erst in denen der sächsischen Schule, dann vorwiegend in Klopstocks Rythmen. Mit J. A. Schlegel zusammen begann er eine Wochenschrift: „Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe des Geschmacks," an deren Stelle bald eine andre trat, „Der Jüngling," die er mit Rabener zusammen unternahm. — Nicht höher steht Joh. Andreas Cramer (geb. 1723, durch Klopstock als Hofprediger nach Kopenhagen gezogen, dann Professor in Kiel bis 1788). Er wußte sich Klopstocks Manier bis ins Einzelne anzueignen, und dadurch, sowie durch seine Uebersetzung der Psalmen, erndtete er den Beifall eines Theils der Zeitgenossen in hohem Grade. Lessing war es, der die Mängel seiner Dichtungen aufdeckte. Auch Cramer gab eine Wochenschrift heraus, betitelt „Der nordische Aufseher." — Als Dichter weniger, denn als Uebersetzer thätig war Joh. Arnold Ebert (geb. 1723, starb als Professor in Braunschweig 1795). Die englische Literatur war sein Hauptstudium, und durch seine zahlreichen Uebersetzungen half er das Interesse an derselben und ihren Einfluß in Deutschland verbreiten.

Viel bedeutender als die vier zuletzt genannten ist Just. Friedr. Wilh. Zachariä. (Geb. 1725, lebte nachdem er in Leipzig und Göttingen studirt, als Professor der Dichtkunst in Braunschweig, bis 1777.) Er gab sein Talent einer einzigen Richtung hin, der Nachahmung jener Art von komischem Epos, das der Engländer Pope eingeführt hatte. Eine überaus einfache, an sich kaum interessante Handlung wird von sogenannten „Maschinen" in Bewegung gesetzt, bei Pope Sylphen, bei Zachariä allegorische Wesen aller Art, deren Eingreifen die Thätigkeit der handelnden Personen eigentlich aufhebt, so daß diese mit größerem Recht Maschinen genannt werden könnten. Dadurch daß das Kleinste und Unbedeutendste als groß und bedeutend, das Gewöhnlichste als außerordentlich dargestellt, und in

Zachariä.

homerischem Sinne umständlich ausgemalt wird, soll der komische Effekt herbei geführt werden. Zachariä war kaum 18 Jahre alt, als er sein berühmtestes komisches Epos, den „Renommisten" schrieb. Es ist vielfach roh und unschön, die größere Feinheit seiner späteren Dichtungen hat bewirkt, daß man dieses häufiger und stärker tadelte als jene. Und doch ist es jedenfalls charakteristischer, wie denn die Gattung sich darin vollkommen ausspricht. Der Renommist, ein wüster Student, der sich in Jena unmöglich gemacht hat, kommt nach dem eleganten Leipzig, wo er zu seinem Staunen und Ingrimm mehrere seiner früheren Kameraden im Dienste der Mode und Galanterie wieder findet. Raufbold weiß sie noch einmal zu sich hinüber zu ziehen, es werden fürchterliche Gelage und Schlachten mit Nachtwächtern und Häschern geschildert, die seinem Ruhm auch in Leipzig Ehre machen. Zum Unglück verliebt er sich in das schönste Mädchen Leipzigs, den geliebtesten Schützling der Göttin „Mode." Sein brutales Auftreten führt zu einer Herausforderung Sylvans, des Begünstigten der Dame, und treusten Schülers der Göttin „Galanterie." Ein Zweikampf wird geschildert, worin die beiden Handelnden nur noch zu Spielbällen der verschiednen allegorischen Gottheiten werden, die ihre Heere gegen einander schicken. Endlich wird Raufbold durch Sylvan verwundet, und beschließt Leipzig zu verlassen. Dieser geringfügige Vorgang ist nun durch die Einmischung aller möglichen phantastischen Wesen in's Breite gezogen; so neben der Mode und Galanterie, durch den Putz, den Kaffeegott, die Schlägerei u. s. w., Gottheiten, zu deren Tempeln und Orakeln die Handelnden wallfahrten müssen. Diese Verbindung moderner Verhältnisse und Gestalten mit einer allegorischen Sphäre, die weitab liegt von der naiv volksthümlichen Märchenwelt, bildet einen Kontrast, in dessen Komik sich eben nur der Geschmack der Zeit zu finden wußte. Tieferer Humor ist hier nicht zu suchen. Am besten wirken noch solche Situationen, wo an sich Geringfügiges mit der Miene und dem Maaßstab hohen Ernstes behandelt ist. So z. B. die Scene, da Sylvan seiner Beschützerin Galanterie opfert, das heißt sich elegant ankleidet. Stück für Stück des Anzugs wird genau betrachtet, und die Art des Anlegens mit Feierlichkeit beschrieben. Schon sitzt das seidne Beinkleid, als aber die Weste dran kommt, die unwiderstehliche, die mit ähnlicher Ausführlichkeit geschildert wird, wie der Schild des Achill bei Homer, da erreicht die Inbrunst des Opfernden, wie die Gnade der Göttin ihren Höhepunkt. Weniger angenehm sind derartige Ausmalungen, wo sie die Rohheit des Helden darlegen, hier geht das Komische meist in's Häßliche und Widerwärtige über.

Saubrer und mit feinerer Detailarbeit ausgeführt sind die übrigen Dichtungen Zachariä's, die Verwandlungen, das Schnupftuch, der Phaeton. Allein sie wirken unsagbar langweilig, zumal in ihnen die Abwechselung entgegengesetzter Verhältnisse fehlt, und sie allein den eintönigen Klein-

kram des damaligen Modelebens bringen. Es ist ein betrübender Anblick, wie selbst einem schönen Talent der Blick für einen größeren Stoff fehlt, wie es mit ganzer Hingabe an das Nichtssagende und Alberne seine Kraft verschwendet. Denn der Prosa des rein an der äußern Erscheinung haftenden Gesellschaftslebens ist kein poetisches Motiv abzugewinnen. Wo kein Gedanke und kein natürliches Gefühl ist, oder höchstens damit getändelt wird, da bringen dieselben, bis zum Uebermaß wiederholten Späße, nur Widerwillen und Ekel hervor. Welchen Geschmack kann man auf die Länge an diesen Boudoirs von Leipziger Modedamen finden, wo jedes Schminknäpfchen ein wunderwirkendes Heiligthum ist, wo der „Pudergott" persönlich regiert, gepuderte Amoretten mit heiliger Ceremonie den Schönen das Strumpfband anlegen, und eine „Mouche" auf der Wange zum höchsten Ereigniß gemacht wird. Wäre das Alles rein satirisch behandelt, so möchte es hingehn, allein die Vorliebe für diesen Ungeschmack bleibt eine klägliche Verirrung. Man muß diese Rathlosigkeit um epischen Stoff selbst unter den Besseren in Erinnerung behalten, um die ungeheure Wirkung recht zu verstehen, welche Klopstock durch seinen Messias in rein stofflicher Hinsicht hervorrief. Allein selbst dieses triviale Getändel mit dem Alltäglichen in Zachariäs Dichtungen konnte von den Zeitgenossen als ein Fortschritt begrüßt werden. Denn es war von einem lebhafteren Geiste eingegeben und in eleganterer Form vorgetragen, als die in trocknem Schematismus erstarrende Gottsched'sche Schule hatte zu Wege bringen können.

Am leidlichsten unter den späteren Gedichten Zachariäs ist der „Phaeton." Die schöne Diana erbittet sich von ihrem Vater, dem Obersten, die Erlaubniß in ihrem Wagen, dem Phaeton, allein ausfahren, und die Rosse selbst lenken zu dürfen. Der „Neid" will der jungen Dame den Ruhm dieser männlichen Handlung nicht lassen, und mengt ein Gift unter das Futter der Hengste, damit sie wild und ihr ungehorsam werden. Sie muß sich gefallen lassen, daß ihr Verehrer, ein Baron, sich zu ihr in den Phaeton setzt, kutschirt aber eigenhändig davon. An einem See wird Diana durch das Lied einer Nixe bezaubert, daß sie nicht auf das Gespann acht giebt. Die Thiere werden wild, der Wagen bricht, und Diana stürzt in den See. Der Baron rettet sie, und erhält zum Dank ihre Hand. Sylphen und andre Maschinen treten hier nicht in solchen Heeresmassen auf, wie sonst, betragen sich aber doch immer noch zudringlich genug, um die Vorzüge des Gedichtes abzuschwächen.

In angemeßnerer Weise als Zachariä zeichnete sein Genosse an den Bremer Beiträgen, Rabener, die gesellschaftlichen Zustände der Zeit, indem er sie satirisch darstellte. Ehe wir aber auf Rabener übergehen, haben wir noch einen Rückblick auf dessen Vorgänger auf satirischem Gebiet zu werfen, auf Liscow. Zwar gehörte Liscow nicht in den Kreis der Bremer Bei-

träger, er sei hier nur eingeschoben, um Rabeners Satire mit der seinigen zu vergleichen.

Christian Ludwig Liscow's (1701—1760) Leben war eine Reihe der verschiedenartigsten Stellungen im Dienste von Fürsten und Ministern. Durch den sächsischen Minister Grafen Brühl, dessen Privatsekretär er eine Zeitlang gewesen, wurde er zum königl. Kabinetssekretär, endlich zum Kriegsrath erhoben. Vermuthlich war es seine auch im Privatleben unverhüllte Liscow. Satire gegen die Kleinlichkeit und das Verderben der Höfe und Aristokratie, die ihn in keiner Stelle lange verweilen ließ. Das Treiben des Grafen Brühl, der auf den Ruin Sachsens hin wirthschaftete, gab ihm nur zu viel Gelegenheit, seine satirische Ader anzuregen, und so brachte ihn sein Freimuth auch hier in Kollision mit seinem Amte. Untersuchung, Gefängniß und Absetzung waren unter dem Brühl'schen System die ganz natürliche Folge. Die letzten zehn Jahre seines Lebens brachte Liscow in der Zurückgezogenheit zu, auf einem seiner Frau gehörigen Landgute. — Liscow's Satire ist auf den ersten Blick höchst einseitig, da sie sich mit vernichtender Schärfe und Bitterkeit an Persönlichkeiten heftet, und zwar an Persönlichkeiten, die jeder Bedeutung zu entbehren scheinen. Dieser Professor Philippi aus Merseburg und Magister Sievers aus Lübeck sind heutzutage vergessen, allein sie waren in ihrer Zeit nicht ohne einen gewissen Ruf. Liscow knüpfte an sie nur an, um gegen die ganze Gattung elender Finsterlinge und Zeloten geistiger Tyrannei die Geißel seines Spottes zu schwingen. Vom Einzelnen ausgehend wendet er seine Satire auf's Allgemeine, gegen die Pedanterie des Gelehrtenthums, gegen religiöse Verketzerungssucht einer anmaaßlichen Orthodoxie, gegen alle jene Widersacher des reineren Lichtes der Vernunft, das der gedankenlosen Tradition gefährlich zu werden begann. So in der Satire „von der Vortrefflichkeit und Nothwendigkeit der elenden Scribenten." Aber gerade dieses Angreifen der Persönlichkeiten zog ihm um so größere Erbitterung der ganzen Gattung zu. Er wurde beschuldigt, sich durch seine Satiren schwer an Gott und seinen Nächsten versündigt zu haben, sein Name ward auf der Kanzel verflucht und „in den Abgrund der Hölle" verdammt. Und doch, wenn man eine seiner Satiren durchliest, wird man ein solches Zorngericht schwer begreifen. Nicht als ob heutzutage nicht auch noch von Zeloten mit Heftigkeit gegen geistige Freiheit geeifert würde, allein die Verhältnisse, gegen die Liscow sich wendet, sind für uns zum Theil abgethan, zum Theil erscheinen sie als unbedeutend, und anderseits ist selbst in seinen Invektiven ein Maaß, welches sie im Gegensatz zu den Angriffswaffen, deren man sich bald darauf in der Leipzig-Züricher Fehde bediente, als harmlos erscheinen läßt. Man darf aber nicht vergessen, daß Liscow zu einer Zeit schrieb, wo der öffentliche Tadel, den ein Buch erfuhr, für eine persönliche Beleidigung, für eine unchristliche Handlung angesehen wurde, daß er erst den Beweis führen

mußte, daß Kritik kein Verbrechen sei. Um wie viel mehr Kühnheit gehörte dazu, die Grundschäden des Systems geistiger Abtödtung aufzudecken, noch mehr sich einzelne Repräsentanten desselben persönlich herauszugreifen, um der Mitwelt das elende Abbild derer zu zeigen, von denen sie sich knechten ließ.

Liscow war einer der ersten und tapfersten Kämpfer für die Aufklärung des Jahrhunderts, allein sein Einfluß drang nicht oder wenig in das bürgerliche Leben. Die Persönlichkeiten, an die er seine Satire heftete, waren mehr in gelehrten Kreisen als unter den mittleren Ständen bekannt, die erst für geistiges Leben herangebildet werden sollten, und so war auch der vielfach gelehrte Ton seiner Satiren einer tieferen Einwirkung nicht günstig. Dazu kommt, bei allem Geist und glänzendem Witz, eine Gedehntheit und Weitschweifigkeit, die, wenn immer von dem Streben ausgehend, die Gedanken allseitig zu erschöpfen, doch nur auf den Kreis berechnet sein konnte, der in einer logischen Gedankenentwicklung schon geübt war.

Rabener. Von viel weiter reichendem Einfluß wurden die Satiren Gottlieb Wilh. Rabeners. Geb. 1714 in der Nähe von Leipzig, schloß er auf der Fürstenschule zu Meißen jenes Freundschaftsbündniß mit Gärtner und Gellert, das auch in den Leipziger Studienjahren und weiter hinaus lebendig blieb. Er wurde Steuerrevisor in Leipzig, endlich Steuerrath in Dresden, wo er 1771 starb.

Auch Rabeners literarische Thätigkeit beschränkte sich allein auf Satire, doch ist er in den Formen mannigfaltiger als Liscow, er weiß durch die Einkleidung, bald in Briefe, bald in Abhandlungen, Trauer- und Lobreden, Visionen, Todtenlisten und Wörterbücher, eine reiche Abwechselung hervorzubringen. Allein der Unterschied zwischen ihm und Liscow liegt nicht nur in diesen Formen, er trifft das Wesen der Satire. Wo jener von der persönlichen Invektive ausgeht, hält sich Rabener ganz allgemein; er greift Niemand an, er sucht sogar, wo er Gestalten zeichnet, jeden Anschein eines persönlichen Spiegelbildes zu vermeiden. Liscow's Beispiel mochte ihn schrecken, und selbst eigne Erfahrung ihn behutsam machen. Denn auch er entging der zänkischen Kleinlichkeit nicht, die überall Angriffe, Beleidigung oder gar Ketzerei witterte, und erlebte, daß ein Pfarrer im Voigtlande einen Prozeß wegen gottloser Lehren gegen ihn anstellte. Er hatte nicht den unerschrockenen Charakter Liscow's, aber doch eine größere Freimüthigkeit, als man gewöhnlich bei ihm erkennen will. Zudem ging er von einem ganz verschiednen Streben aus, wobei es unzweckmäßig gewesen wäre, sich den Weg durch persönliche Angriffe zu verrennen.

Man hat Rabener den Vorwurf gemacht, daß er allein die Gebrechen des Bürgerstandes mit seiner Satire getroffen, die höheren Stände aber und die Höfe unangetastet gelassen habe, daß er nicht muthig und scharf genug

gegen die Mängel seiner Zeit aufgetreten sei. Das trifft doch nicht ganz zu, denn mittelbar wandte er sich sehr entschieden gegen die höheren Stände, wenn er die Bestechlichkeit der Gerichte, die elenden Kunstgriffe, durch welche Geistliche und Lehrer zu Amt und Würden gelangten, darstellte. Hing doch Recht und Gesetz in den meisten Fällen allein von dem Einfluß des Adels ab, und wurde doch auf die Erbärmlichkeit der Zeit genügend hingewiesen, wenn man aufdeckte, wie der Bürgerstand, auf dem die Bildung und geistige Fortentwicklung beruhte, sein Wohl und Wehe von der Rohheit und Willkür des politisch bevorzugten Standes abhängig machte.

Aber selbst zugegeben, daß sich Rabener von direkten Angriffen auf die Höfe und den Adel zurückgehalten, wie will man ihm daraus einen Vorwurf machen? Zumal da er, weitab von aller Schmeichelei, sie gar nicht geschont hat. Bei ihm ist, trotz der lachenden Maske der Satire, das regste Streben zu erkennen, auf und für die Zeit zu wirken. Da gab es zuvörderst im bürgerlichen Leben genug aufzuräumen, und dies Nächste war hier das Zweckmäßigste. Auch war es nicht überflüssig, daß er den Mittelständen zuerst die allgemeinen menschlichen Typen der Thorheit und des Lasters, die ja auch die ihrigen waren, vorhielt, den Geiz, den Wucher, Habsucht, Sittenlosigkeit, Verschwendung. Solche Bilder, populär und humoristisch ausgemalt, konnten des Eindruckes auf eine Generation nicht entbehren, die sich zum Selbstdenken nur erst angeregt fühlte, mochte sie die Beispiele auch oft genug vor Augen gehabt haben.

Aber dabei blieb er nicht stehen. Bald wußte er diese allgemeinen Typen zeitgemäß zu individualisiren, bald auch aus einer reichen Beobachtung eine Reihe der mannigfaltigsten Zeitcharaktere hinzustellen. Allerdings haben diese nicht jene scharf ausgeprägten Züge, um demüthigend und aufregend das Gewissen der Zeitgenossen zu ergreifen; allein sie sind ergötzlich, voll Humor, verständlich und durchaus populär. Um in diesem Sinne stets eindringlich zu wirken, hält er sich an Allbekanntes in Sitten und Gewohnheiten, und das Geringfügigste ist für ihn nicht zu unbedeutend um anzuknüpfen, und fortleitend die Aufmerksamkeit auf Bedeutsameres zu richten. So in der Abhandlung von „Glückwünschungsschreiben," worin er ein pedantisches Herkommen bürgerlicher Konvenienz lächerlich macht. Ernster, bei allem Humor, greift er in das Leben durch das „Schreiben von vernünftiger Erlernung der Wissenschaften auf niederen Schulen," das er gegen die Vernachläßigung wendet, die die Muttersprache, und alle für das Leben praktischen Kenntnisse, zu Gunsten eines trivial schematisirten Unterrichts in den alten Sprachen, erfuhr. Der Jugenderziehung, und nicht allein der bürgerlichen, auch der adligen, ist noch manches Blatt bei ihm gewidmet. Meisterhaft ist die kurze Korrespondenz (in den „satirischen Briefen") worin ein Oberster einem Freunde seinen Feldprediger für eine Pfarre empfiehlt. Der Vorgeschlagne weiß zu

leben und durch die Finger zu sehn, ist ein tüchtiger Kumpan bei der Flasche, und nimmt auch wohl eine Kammerjungfer, die untergebracht werden muß, zur Frau. Der Brief, welchen der Feldprediger schreibt, ist keineswegs voll zaghafter Schonung gegen den Adel. — Zahlreich wie die Thorheiten der Menschen, in Moden, Nachäffung unverstandner Sitten, Zügen der Lächerlichkeit, der Schwäche, Niedrigkeit und Gemeinheit, ist die Ausbeutung derselben in Rabeners Satiren. Allgemein faßlich, und selbst dem Gebildeteren durch Witz und künstlerische Behandlung der Form und Sprache sich empfehlend, gehörten sie bald zu den gelesensten Schriften. Nicht gewaltsam aufrüttelnd, sondern mit lachender Mahnung, drangen sie in das bürgerliche Leben, klärten die Blicke, und luden zum Denken über öffentliche und rein menschliche Dinge ein. —

Von dem allergrößten Einfluß aber, ja der eigentliche Dichter aller Stände, der Mann des gesammten Volkes, wurde Rabeners Freund Gellert. Er hatte zwar nicht jenes, die ganze Literatur mit einem Schlage umgestaltende Talent, wie der jüngste Mitarbeiter an den Bremer Beiträgen, Klopstock; allein Gellert hebt sich in andrer Weise hoch hinaus über den Kreis seiner Genossen. Er gewann ein größeres Publikum als alle übrigen, er wirkte auf Gemüth und Moral, und wurde der allgemeine Lehrer und Liebling.

Christian Fürchtegott Gellert wurde 1715 zu Hainichen bei Freiberg geboren, wo sein Vater Prediger war. Von der Meißner Fürstenschule wandte er sich nach Leipzig, wo er Philosophie und Theologie studirte. Gellert. Allein angeborne Schüchternheit ließ seine ersten Versuche, von der Kanzel zu reden, so sehr mißglücken, daß er nach Leipzig zurückging, zuerst als Hofmeister, um sich an der Universität zu habilitiren. Er wurde Privatdocent, später außerordentlicher Professor der Moral mit 100 Thalern Gehalt. Weiter brachte er es nicht in seiner akademischen Carriere. Eine spätere Beförderung zum ordentlichen Professor mußte er wegen zunehmender Kränklichkeit ausschlagen. Sein Leben war ein unausgesetzter Kampf mit der Gebrechlichkeit des Körpers, die ihn von Kindheit auf in sich gekehrt, schüchtern, zaghaft gemacht hatte. Die Leiden wuchsen mit den Jahren, zugleich aber mit seiner innigen Frömmigkeit, die ihn über Mißmuth und Lebensermüdung wieder hinweg hob. In ihr fand er seinen Trost in den letzten schmerzensvollen Tagen seines Daseins. Sein Tod (1769) ward als ein kummervolles Ereigniß in Deutschland betrauert. So allseitiger Liebe hatte selten ein Schriftsteller genossen, denn keinem sonst war es gegeben, den poetischen und moralischen Wärmegrad der Zeit so zu treffen, daß er auf ein allgemeines Verständniß geradezu berechnet erschien.

Nicht mit großer schöpferischer Kraft ausgestattet, aber doch von vielseitig gestaltungsfähigem Talent; durch keinen hohen Flug der Phantasie getragen, noch auch von besondrer Tiefe der Empfindung, dagegen liebenswürdig

in der Reinheit seines Gefühls, stand er mit seiner Begabung in der richtigen Mitte, wo ihm das Bildungsbedürfniß und die Fassungskraft der Zeit entgegen kamen. Jene beiden Richtungen, die verstandesmäßig reflektirende und moralisirende, und daneben das Streben die Innerlichkeit zu eignem Leben zu erwecken, zwei Richtungen, die in ihren Gegensätzen noch mit einander rangen, wußte er zur Harmonie zu bringen; und grade die durchschnittmäßige Haltung zwischen höheren Geistesansprüchen und einer voraussetzungslosen Bildungsstufe, trug ihm die Theilnahme des gesammten Publikums ein. Dazu kam die Vielseitigkeit, mit der sich seine Natur, bald auf dem Gebiet des Dramas, bald des Romans, der Fabel und des geistlichen Liedes auszusprechen suchte. Ging er auf dem einen durchaus vom volksthümlichen Standpunkt aus, so ließ er andrerseits auch die besondre Richtung mehr auserlesener Kreise auf sich wirken, um sie zur allgemeineren Geltung zu bringen.

Denn schon begann die Empfindsamkeit sich in den Gemüthern zu regen, in dem Antheil der Frauen erwuchs der Dichtung ein neues Publikum, und ihre Aufnahme in den Gang der Literatur machte die Bewegung zugleich rascher und innerlich lebendiger. Die Romane des Engländers Richardson fingen an in Uebersetzungen bekannt zu werden. Man schwärmte für Pamela und Clarissa, man gab sich mit Wonne der Rührung hin, und war entzückt die Empfindung, nach deren Ausdruck man noch schüchtern gerungen hatte, hier die Sprache einer ganzen Empfindungsseligkeit reden zu hören. Gleichgestimmte Gemüther fanden sich, es schlangen sich zarte Bande der Freundschaft zwischen verschiednen Geschlechtern. Der Kultus des Gefühls begann, gemeinsame Rührungen galten als Pflicht; Thränen, der Tugend geweint, wurden zu schönen Opfern auf dem Altar der Menschheit. Noch traten diese Regungen leise auf, aber sie waren da, stille Gemeinden kultivirten sie bereits eine Zeitlang im Geheimen, ehe sie zum gewaltsam allgemeineren Ausbruch kamen. In diese Bewegung trat Gellert ein. Nicht er hat die sentimental-empfindsame Richtung eingeführt, und nicht Richardsons Romane haben sie erschaffen. Ihre Keime lagen in der Zeit, sie waren eine unbewußte Opposition gegen die Fesseln des Verstandesdruckes, ein erstes noch halb unmündiges Erwachen der Innerlichkeit. Und ganz natürlich war es, daß Alles, was diesen aufglimmenden Funken zu nähren versprach, mit stillem Freudenschauer willkommen geheißen wurde. In Gellerts Natur lag es nicht, irgend einer Regung einen leidenschaftlich gesteigerten Ausdruck zu geben. Wenn er die empfindsame Richtung fortleitete, geschah es mit dem Maaß einer noch ängstlichen Behutsamkeit, das durch Moral, Verstand und Religiosität in Schranken gehalten wurde. In diesem Sinne bildete er sie aus, und zwar für ein Publikum, das eben noch nicht tiefer ergriffen war, und sich von ihm mit ganzer Anhänglichkeit bewegen und fortziehen ließ. Allein jene ängstliche

Empfindsamkeit.

Zaghaftigkeit, womit er die ohnehin schon zarten Saiten der Empfindung behandelte, sollten ihm und seinem mehr auserwählten Kreise auch gefährlich werden. Der Uebergang in unmännliche Weichlichkeit lag nahe, weniger der überraschende Sprung in Verirrungen der Phantasie, deren Ungeheuerlichkeit der Vernunft wie dem gesunden Gefühl zuwider laufen.

Gellert begann seine literarische Thätigkeit an den Schwabeschen Belustigungen, wurde aber von Gärtner bald für die Bremer Beiträge gewonnen. Hier machte ihn eine Reihe seiner Fabeln zuerst bekannt, dann folgten auch einige seiner Lustspiele. Der Geschmack am Schauspiel war in Leipzig rege, das Theater der Neuber stand noch im besten Flor, daneben gewann auch die Schönemann'sche Truppe eine Bedeutung für die Zeit. Eine Menge junger Männer war in Leipzig für das Theater, übersetzend und selbst schaffend thätig, die dramatische Industrie konnte, da die Bühnen noch an keiner Ueberfülle, und das Publikum an keinem Ueberdruß zu leiden hatte, als ein immerhin einträgliches Geschäft gelten. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch Gellert durch die Aussicht auf Erwerb zu theatralischen Arbeiten verlockt wurde (kam er doch ziemlich mittellos nach Leipzig), denn an einen inneren Trieb zur dramatischen Kunst ist bei seiner Natur schwer zu glauben. Auch brachte er der Bühne ein sehr geringfügiges Talent entgegen. Trotzdem schrieb er eine ganze Reihe von Lustspielen, und was noch mehr ist, er gelangte mit denselben zu einem gewissen Ansehn auf dem Theater. Die Fassung seiner Stücke verräth vielfach Gottschedische Schule, oder vielmehr Schule der Frau Gottsched, besonders in dem breiten und kühl verstandesmäßig entwickelten Dialog. Komposition und dramatische Verwicklung sind höchst kindlich, zuweilen geradezu albern, die Stücke bestehen aus aneinandergereihten Scenen, in welchen sich die Handlung unter endlosen Wiederholungen abspinnt. Allein zwei Elemente waren es, die Gellert, wenn nicht zuerst auf die Bühne brachte, doch zuerst in umfassender Weise ausbeutete, Moral und Rührung. Nicht so daß die Handlung vorwiegend darauf hin komponirt wäre, auch entwickeln sich die Charaktere keineswegs nach diesen Richtungen. Ohne tiefere Kenntniß des Lebens und der menschlichen Leidenschaften, bringt er nur die gewöhnlichsten Gestalten der Alltagswelt in eine nicht ungewöhnliche dramatische Verbindung, und der Dialog ist's allein, der die Kosten des weinerlichen und moralisirenden Aufwandes zu tragen hat. Die Tugenden machen sich bei ihm durch ihre Prahlerei meist sehr unangenehm, die Laster, die der ängstliche Dramatiker nur von unverbürgtem Hörensagen kannte, sogar höchst lächerlich. Wo er Gutes und Böses nicht besonders betont, zeichnet er mit sehr mangelhafter Charakteristik nur die triviale, prosaische Natur des Menschen, wie sie jedem auch ohne besondre Beobachtungsgabe entgegentritt. Komisch ist fast nichts in seinen Lustspielen. Es war ihm

Gellert's Lustspiele.

auch mehr darum zu thun, durch sie „mitleidige Thränen zu erwecken, als Lachen hervorzurufen."

Eins seiner Stücke, „die Betschwester," worin er die Scheinheiligkeit geißelt, machte Aufsehn, da es gegen die Pietisten gemünzt schien. Allein mit sanfteren Händen ist die Heuchelei als Laster wohl niemals angegriffen worden. Denn diese Betschwester thut nichts Schlimmes, sie unterläßt es nur Gutes zu thun, ist hartherzig, von böser Zunge, und kann sich nicht recht entschließen, die Aussteuer ihrer Tochter herauszugeben. Endlich wird sie durch einen Porzellanaufsatz „mit gehenkelten Tassen" gewonnen, und erscheint zum Schluß eine ganz liebe Frau. Trotz dieser Behutsamkeit, mit der er die Frömmelei abmalte, wurde er doch sehr ängstlich und bekümmert, als er erfuhr, daß ihm dieses Stück von wirklich frommen Seelen falsch gedeutet, und von Pietisten übel vermerkt werde. Wie sehr es ihm aber Ernst um die Sache war, beweist die zweimalige Behandlung dieses Stoffes und Charakters, einmal als Lustspiel, das andremal als Erzählung in Versen, und unter demselben Titel. — Als Gellerts bestes Stück hat immer „Das Loos in der Lotterie" gegolten, und in der That hat es wenigstens eine scheinbare dramatische Verwicklung, und in Einem Charakter treten ein paar festere komische Züge hervor. Moralisirt wird darin sehr viel gegen Geiz, Putzsucht, üble Behandlung der Dienstboten, und schlechte Sitten, welche leichtsinnige Jünglinge von ihren Reisen mitbringen. Andre Lust- Sing- und Schäferspiele: Die zärtlichen Schwestern, das Band, das Orakel, Sylvia übergehen wir.

Der Mangel an Menschenkenntniß, an tieferem und freierem Blick für das Leben, der Gellerts dramatische Arbeiten so flach und trivial machte, tritt im Roman, wo sich ein größerer Raum für die Charakterentwicklung darbot, erst recht hervor. Angeregt wurde er durch Richardsons Pamela, über die er „mit einer Art von süßer Wehmuth einige der merkwürdigsten Stunden verweint hatte." Wie er diesen Roman unter die Mittel rechnete, durch die man „zur Tugend gelangen und sie vermehren" könne, so beschloß er einen Roman in gleichem Sinne zu verfassen. Aber sein „Leben der schwedischen Gräfin von G**" wurde eines der grausamsten Mittel, die wohl jemals für die Tugend erfunden worden sind. Er hätte gern große Leidenschaften und große Schicksale in Bewegung gesetzt, allein dazu fehlte ihm alle Kenntniß, alle Anschauung, alle divinatorische Tiefe. Er konnte nur gewöhnliche Menschen, am besten gute, fromme und mäßig verständige Leute schildern. So erschuf er ein schreckenerregendes Fatum, das den Menschen zum bloßen Spielball seiner Launen macht, und ihn durch die einfachsten Handlungen unbewußt eine Ueberlast von Schuld auf sich laden läßt. Denn was jemals Gräßliches erdacht worden ist: Vermählung zwischen Eltern und Kindern, Bigamie, Blutschande, Mord — Alles das, und mehr,

Gellerts Roman.

ist übereinander gehäuft, und muß, wissenlos und widerwillig, von einem einzigen Kreise von Menschen ausgestanden werden. Dabei stehen die Charaktere der Unglücklichen in vollkommenstem Widerspruch zu ihren Vergehungen. Keiner der Handelnden will das Böse, jeder taumelt blind von Schandthat zu Schandthat, deren jede doch als eine Schuld gesühnt werden soll. Ein rigoristisches Betonen der Pflicht kommt dazu, um den moralischen Gesichtspunkt zu verrücken, und daneben weiß das Gefühl, durch haltlose Verweichlichung vollkommen in die Irre gebracht, zwischen Sittlichkeit und Unsittlichkeit nicht mehr zu unterscheiden. Die Tendenz, durch Darstellung des Bösen moralisch zu wirken, geht dadurch nicht nur verloren, sondern sie kehrt sich selbst um, und wird unmoralisch. Hätte Gellert eine Ahnung von dem Grundübel seines Buches gehabt, er wäre mit Recht noch viel bekümmerter geworden, als über den gefürchteten Anstoß seiner „Betschwester.“ — Auch sonst läßt sich von der schwedischen Gräfin wenig Gutes sagen. Die Darstellung ist gedehnt, ermüdend, langweilig, sie bringt auch nicht das Geringste, was ein poetisches Interesse erregen könnte. Trotzdem aber erhielt das Buch außerordentlichen Beifall. Denn Moralpredigt über Moralpredigt knüpft die Schreckensereignisse zusammen; ein unsäglicher Thränenjammer ist über das Ganze ausgegossen, und nährt hie und da ein ungesundes Blümchen der Empfindsamkeit. Allein einen Anhalt findet man auch in diesem Buche, der zu Gellerts Verdiensten hinüber leitet. Denn hier schon läßt sich in eingestreuten Betrachtungen eine religiöse Duldsamkeit hören, die in überraschender Weise das Recht der Vernunft gegen den Dogmenglauben hervorhebt, und das rein Menschliche im Christlichen betont und vertheidigt. Dergleichen, wodurch er der Zeitbewegung in besserem Sinne gehört, zeigt ihn auch in diesem seinem Roman besser und über der Richtung stehend, in die sich sein Gefühl und Talent verloren hatte. Verlassen wir darum den Kreis seiner Irrungen, und betrachten wir ihn auf dem Gebiet, wo er von wahrer Bedeutung für seine Zeit wurde.

In der Fabel und im geistlichen Liede wandte er sich an das gesammte Volk. In beiden Gattungen ging er von der Moral aus, und zwar von einer gesunden, durchaus populären Moral. Wie Hagedorn, hatte auch Gellert in der Fabeldichtung seine Studien an Lafontaine gemacht, gelangte aber zu einem bei weitem glücklicheren Resultat. Hagedorn ist, besonders in der Thierfabel, oft gelehrt und spitzfindig, Gellert immer klar, ungesucht und volksthümlich. Auch bei ihm geht neben der Thierfabel die Erzählung von Begebenheiten aus dem menschlichen Leben, von Anekdoten und Charakterzügen, aus welchen sich ein Moralsatz, ein Gedanke, eine Wahrheit entnehmen läßt.

Wenn wir oben den Mangel an tieferer Menschenkenntniß bei Gellert als ein Hinderniß für die Entwicklung von dramatischen Charakteren bezeichnen

mußten, so tritt derselbe in der Fabeldichtung, wo allgemeine Verhältnisse behandelt werden, nirgends hervor. Hier weiß er dem Gewöhnlichen durch den Reiz der Darstellung sogar die Züge des besonders Charakteristischen zu geben. Was an augenfälliger Thorheit oder nur Eigenheit in allen Ständen vorkommt, unter Amtsrivalen und Nachbarn, in Gesellschaft und auf der Straße, was im Volke sprüchwörtlich bekannt ist, giebt ihm den Stoff her für seine Geschichten. Ein natürlicher Humor, Witz, und leichte neckende Satire beleben die Darstellung. Bald breitet diese sich in behaglich liebenswürdiger Geschwätzigkeit aus, bald faßt sie die Gegenstände knapp zu einem plastisch hevorspringenden Bilde zusammen. Weil nur das Gewöhnliche geschildert wird, erscheint hie und da ein Lichtblick auf eine verborgene Regung des Herzens schon als tiefere psychologische Beobachtung; und weil Gellert hier nur schildert was er kennt, so erschafft sein Talent auch aus dem Gewöhnlichen wahre Typen des Lebens. Es sind Geschichten, die das Volk wie einen Spiegel der Weisheit aufnehmen mußte, und die sich ebenso in den anspruchsvolleren Geschmack durch vollendete Liebenswürdigkeit einschmeicheln. Wer liest nicht heut noch mit ungetrübtem Vergnügen jene Geschichten von dem Bauern und dem Amtmann, von dem alten Hute, der immer eine neue Mode angab! Dann die beiden Wächter, das Rhinoceros, die schlauen Mädchen, das Gespenst, den Prozeß, den Schatz, die Lügenbrücke; unter den Thierfabeln den Tanzbär, und wie viel andre noch! Welch eine Fülle frischesten Lebens! In Gellerts Fabeln hat das Volksthum selbst poetische Sprache gewonnen, und daher der unermeßliche Anklang und Einfluß auf das Volk. Selbst die angehängte Moral trug wesentlich dazu bei, so wenig uns heutzutage das philiströse Zöpfchen behagen will. Für ein geistig erst heranwachsendes Publikum aber war es zweckmäßig, den Gedanken, selbst wenn es ihn ahnend aus der Geschichte errieth, noch in einem moralischen Kernspruch deutlich auszuprägen. Damit schloß sich ihm zugleich das rein geistige Interesse auf, und zwar in Verbindung mit einer Auffassung der Religion, die in ihrer menschlichen Reinheit und Milde die Gemüther frei aufathmen ließ von dem Gewissenszwang einer unduldsamen Orthodoxie.

Gellert's Fabeln.

Dieselbe Volksthümlichkeit geht durch Gellerts geistliche Lieder. Eben weil ihnen ein höherer Schwung fehlt, weil in ihnen Moral und verstandesmäßige Haltung mit der Empfindung Hand in Hand gehen, traten sie den Herzen der Zeitgenossen so nahe. Gellert kam seiner Bildung nach von der Wolfschen Philosophie her, deren mathematische Methode er auch auf die Religion anwandte. Ihr Höhepunkt wurde der verstandesmäßige Beweis von der Göttlichkeit des Christenthums. Dieser lehrhafte Zweck drängte sich auch in viele seiner geistlichen Lieder, die dann eben nur zu gereimten Moralpredigten werden. Allein das Gemüth war eben so mächtig in ihm, und bei seiner Religiosität ebenso betheiligt, wie der Verstand. Daher in der Mehr-

zahl seiner Lieder die innige Verbindung von Denken und Empfinden. Nicht tief, nicht mit dem Kraftgefühl Luthers, aber warm und herzlich sprechen sie von Gemüth zu Gemüthe. Lieder wie: „Auf Gott, und nicht auf meinen Rath" — „Wie groß ist des Allmächtgen Güte" — „Wenn ich o Schöpfer deine Macht" — „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank" —, dann das schöne: „Ich hab in guten Stunden" — und andre, sind unvergessen, und werden nicht nur in Gesangbüchern, sie werden im Volke fortleben.

Gellert war kein frömmelnder Kopfhänger, wie sehr die Kränklichkeit, besonders seiner letzten Lebensjahre, ihn oft niedergeschlagen, muthlos und ängstlich für sich und andre in religiösen Dingen machte. Er war einer der thätigsten Bildner und Erzieher der Nation für geistige Cultur. Nicht geräuschvoll und mit scharf polemischen Waffen, sondern still, bescheiden, voll von Zweifeln gegen seine Kraft, aber mit klarem eindringlichen Wort; wie Rabener, immer vom Nächsten ausgehend, und mit ganzem Verständniß der Zeitbedürfnisse ins Große und Allgemeine wirkend. Haller und Hagedorn, wie bedeutend immer für die Literatur, hatten doch nur auf den Kreis der Gebildeteren entschiedneren Einfluß geübt. Gellert übertrifft sie nicht nur in der Behandlung der Sprache, des Verses, der dichterischen Form, er wirkt durch den Inhalt seiner Fabeln und Lieder gleichmäßig auf Gebildete und Ungebildete. Ihm, dem schüchternsten von allen strebenden Geistern der Zeit, gelang es, die ganze Nation in das Interesse für die Literatur zu ziehen, die Literatur erzählend und lehrend zur Volkssache zu machen. Und die Nation war ihrem Lehrer dankbar. Nicht nur sein Ruhm war außerordentlich, auch seine Liebe. Er wurde der allgemeine Berather von Tausenden. Nicht nur religiösen Trost verlangte man von ihm, auch Rath und Hülfe für das Leben. „In der Nähe und in der Ferne (erzählt sein Freund und Biograph Cramer) glaubten die Leser und Leserinnen seiner Schriften, daß sie ihn zum Freunde, zum Rathgeber, zum Kunstrichter, zum Lehrer haben müßten, und dies Vertrauen zu ihm verwickelte ihn in einen weitläufigen Briefwechsel, der ihm wegen der Schwachheit seines Körpers zuweilen beschwerlich wurde, dem er sich aber nicht entziehen wollte, weil er denen lieb und nützlich war, mit denen er ihn führte." — „Väter wollten von ihm wissen, wie sie ihre Söhne erziehen, Mütter, wie sie ihre Töchter bilden, junge Frauenzimmer, wie sie über diese und jene Anträge zur Verheirathung für Entschließung fassen, Jünglinge, wie sie studieren, Zweifler, wie sie ihren Unglauben bekämpfen, Viele aus der großen Welt, wie sie den Gefahren und Versuchungen derselben entgehen und widerstehen sollten! Gellert stand einem jeden bei mit Unterricht, Rath, Beruhigung, Ermunterung, Belehrung, Trost und Fürbitte." — Auch fehlte es nicht an praktischen Liebesdiensten, die man ihm entgegen brachte. Geldgeschenke anzunehmen verstieß in jener Zeit noch nicht gegen

Gellert's Einfluß.

das Zartgefühl; Gellert, für die Mitlebenden ein Muster von Redlichkeit und zartem Gewissen, fand keinen Grund dergleichen auszuschlagen, sondern nahm in seiner beschränkten Lage still gerührt die Opfer des Dankes. Ein fremder Edelmann setzt seiner Mutter eine jährliche Pension von 12 Dukaten aus. Der Graf Moritz Brühl unterstützt ihn selbst mit einem Jahrgehalt, ohne sich als Geber je zu nennen. Prinz Heinrich schenkt ihm ein Pferd, das er selbst in der Schlacht bei Freiberg geritten, damit der kranke Dichter sich durch Bewegung kräftigen könne; das Schlachtroß verkümmert und stirbt im Dienste der Musen, der Kurfürst von Sachsen sendet ihm ein andres aus seinem Marstall. Mit Grauen aber lehnte der fromme Mann vermuthlich das soldatisch gutgemeinte Anerbieten eines preußischen Husarenoffiziers ab, der ihm einen Theil seiner Beute aus der Schlacht von Zorndorf, als Zoll seiner Hochachtung, zuwenden wollte. Gerührter mochte er sein, als ein armer Bauer zu Anfang eines harten Winters mit einem Wagen Brennholz vor seiner Thüre hielt, und ihn bat, die Gabe anzunehmen, als ein Zeichen der Erkenntlichkeit für das Vergnügen, das er an seinen schönen Fabeln gehabt habe. Welch eine Einigkeit, von den Großen der Erde herab, bis zu den Geringsten, in der Verehrung des Einen Mannes! Muß man nach so beispiellosen Beweisen dankbarer Anerkennung, seine Fabeln und Lieder nicht das Sprache gewordene Gemüthsleben der Nation, in der Epoche ihres Erwachens zur Poesie, nennen? Selbst der größte Mann der Zeit, Friedrich II., der sonst für die deutsche Literatur kein Interesse gewinnen konnte, sah sich zur Achtung für Gellert genöthigt. Die Unterhaltung des großen Königs und des schlichten deutschen Professors der Moral in Leipzig (den 18. December 1760) ist bekannt. Mit Gottsched, der ihm seine Bearbeitung von Racines Iphigenia vorgelesen, wußte Friedrich nichts anzufangen; Gellert deklamirte ihm eine Fabel, und er war davon und von dem Gespräch mit dem Verfasser so befriedigt, daß er ihn „**le plus raisonnable de tous les savants allemands**“ nannte.

Halten wir Gellerts Bild im Gegensatz zu Gottsched noch einen Augenblick fest. Beide sind Lehrer an derselben Universität, beide auf dem Gebiet der Literatur zu hohem Ruhme hinaufgetragen. Und doch wie verschieden beide in ihren Tendenzen, ihrem Wirken, in ihrem ganzen Wesen. Gottsched, der Mann mit dem riesenhaften Körper, einst der allmächtige Donnrer auf dem deutschen Parnaß, der mit unermüdlicher Arbeit den deutschen Geist in eine fremde Form zu bannen strebte, jetzt ein überwundner Gewalthaber, seines Ruhmes, ja sogar seiner Achtung baar; Gellert, der kränkliche, bescheidne Mann, der seine mäßigen dichterischen Gaben mit volksthümlichem Geist erfüllt, sie dem gesammten Volke zuwendet, und die Poesie dadurch zur nationalen Bedeutung erhebt! Die Liebe und Verehrung seiner Zeit

erhellt sein Leben, ist unermüdlich sein Grab zu schmücken, und sein Werk wird (nach Göthe's Ausspruch) für lange Zeit das Fundament der sittlichen Kultur in Deutschland.

Viertes Kapitel.

Klopstock.

Als im Jahre 1748 die ersten Gesänge des „Messias" in den Bremer Beiträgen erschienen, war es, als ob ein gewaltsamer Ruck das Gebiet erschütterte, das man dazumal deutsche Literatur nannte. Eine nie geahnte Tiefe des Gemüths that sich auf, und wie durch einen Zauber hervorgerufen, schwebte die Phantasie zum Erstenmal in aller Glorie und Hoheit empor. Noch stutzte man vor dieser Erscheinung, selbst der Kreis, aus der sie hervorging, schien nicht ohne Bedenken und Zweifel, ob man es hier mit erhabenster Poesie oder Blendwerk zu thun habe. Die Gemüther, noch niemals im Innersten ergriffen, mußten sich sammeln und fassen, um über den Eindruck klar zu werden. Wir haben erzählt, wie die Schweizer die Anfänge des Messias zuerst mit lautem Willkommen begrüßten, wie Gottsched ihnen seinen Bannstrahl entgegen schleuderte, wie sich in leidenschaftlicher Vergötterung und gleicher Gegnerschaft der kritische Kampf und der Antheil der Parteien um den Messias drehte, und dieser endlich den Sieg errang. Und in der That in ihm bekundete sich zum Erstenmal die Genialität und Schöpferkraft eines ganzen Dichters. Wirkte Gellert auf die Erziehung des Volkes für die Literatur, so erschuf Klopstock die ersten dichterischen Werke, die eine großartige Wendung in die Literatur herein führten. Denn von nun an vergeht kein Decennium, wo nicht der dichtende Geist in Deutschland in kraftvoller Entwicklung und Steigerung durch immer neue Thaten seine Mündigkeit und männliche Reife bekundete.

Friedrich Gottlieb Klopstock wurde am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg geboren. Sein Vater pachtete das Amt Friedeburg im Mannsfeldschen, wo der Knabe bis zu seinem 13ten Jahre verblieb. Nachdem er kurze Zeit das Gymnasium zu Quedlinburg besucht hatte, kam er 1739 nach der Schulpforte, um von dort 1745 die Universität Jena zu beziehen. Glaublich ist es, daß er sich schon auf dem Gymnasium, wie erzählt wird, mit Dichtungen befaßte, und hier schon den Entwurf zu einem epischen Gedicht über Heinrich den Vogler machte, wie denn auch seine Abgangsrede die Bekanntschaft mit den epischen Dichtern der neueren Zeit (Tasso, Voltaire, Milton) bezeugt. Wichtiger jedoch, daß er den älteren Stoff eines Heldengedichtes

Leben.

bei Seite legte, da schon auf der Schule ihm der Plan zum „Messias“ bedeutender wurde. In Jena, wo er Theologie studierte, schrieb er die ersten Gesänge, und zwar in Prosa nieder, da er über die Versart nicht mit sich einig war, im folgenden Jahre jedoch, nachdem er Jena mit Leipzig vertauscht hatte, ging er daran, die Arbeit in die damals noch ganz ungewöhnliche hexametrische Form umzuschmelzen. Von seiner Jugendidee, nicht vor dem 30sten Lebensjahre an die Ausarbeitung des Messias zu gehen, war er somit bereits abgekommen, und bald ließ sich auch das Geheimniß des großen Stoffes, der sein inneres Leben erfüllte, nicht mehr bewahren. Er verrieth es seinem Freunde Cramer, dieser theilte es Gärtnern mit, der junge Dichter wurde mit ihm und den Genossen des Bundes bekannt, und bald waren die ersten drei Gesänge des Messias in den Bremer Beiträgen (4ter Band, 1748) abgedruckt. Der Name des Dichters blieb ungenannt, das Werk aber machte ein Aufsehn ohne Beispiel. — Indessen begann schon in demselben Jahre der Freundeskreis, dem Klopstock bald und mit schwärmerischer Hingebung angehangen hatte, sich zu trennen, und so verließ auch er Leipzig, und übernahm eine Hauslehrerstelle in Langensalza. Hier ergriff ihn mit ganzer Gewalt eine erste Jugendliebe, und zwar zu der Schwester seines Freundes Schmidt. Allein seine Neigung blieb unerwiedert, und der Name Fanny klingt als ein tief gemüthvoller aber schwermüthiger Ton durch mehrere seiner Oden. Dieses unglückliche Verhältniß bedrückte ihn, auch fühlte er sich in seiner beschränkten Stellung nicht wohl. Dazu kam, daß er von dem Aufsehn seines Werkes zu schnelle Erfolge für sein äußeres Leben erwartet hatte. Seine Stimmung wurde sehr muthlos und niedergeschlagen. Da theilte ihm Gärtner brieflich Bodmers Enthusiasmus für den „Messias“ mit, und belebte seine Hoffnungen durch die Aussicht, daß dieser eifrigst bestrebt sei, etwas für die äußere Lage des Dichters zu thun. Nun schrieb Klopstock selbst — merkwürdigerweise lateinisch, aber darum nicht minder jugendlich deutsch überschwänglich an Bodmer. Er giebt sich ihm ganz als Schüler, räumt seine dichterische Entfaltung dem Einfluß der Schriften der Schweizer unter, ja er macht Bodmer sogar zum Vertrauten seiner Herzensangelegenheit. Der Alte, ganz Entzücken, daß der Phönix der deutschen Dichtung sich nicht nur literarisch als seinen Jünger bekenne, sondern auch als Mensch seine Jünglings- und Lebenshoffnungen ihm an's Herz lege, erwiedert in ebenso exaltirter Weise, und es entwickelt sich ein Briefwechsel, in welchem Bodmer den Jüngeren an Ueberschwänglichkeit womöglich übertrifft. Auch setzte Bodmer Alles in Bewegung, um seinem Schützling die Wege zu ebnen. Er lag seinen Freunden an, daß sie ihre Federn zu Gunsten des Messias rührten, suchte Haller in Göttingen zu bewegen, seine englischen Verbindungen zu benützen, damit der Prinz von Wales aufmerksam auf Klopstock gemacht würde; er ging damit um, durch eine französische Uebersetzung des Messias

Klopstock und Bodmer.

Friedrich II. von Preußen für den Dichter zu gewinnen. Er spekulirte auf eine Anstellung in Erlangen für ihn, wollte eine Subscription für die Vollendung des Gedichts eröffnen und selbst die Druckkosten tragen. Ja, damit nichts fehle, schrieb er selbst an die grausame Fanny, indem er ihr zu Gemüthe führte, welche Lebensaufgabe sie für den Dichter habe — ein Brief, der Klopstock gewiß recht wohl that, den er aber, nicht abzugeben, klug genug war.

Wenn Bodmer durch weiter nichts bekannt wäre, als durch diese rührende und väterliche Sorge für den Jüngling, in welchem ihm alles Hohe und Heilige, wie alle Poesie verkörpert schien, schon das würde genügen, ihm die Liebe der Nachwelt zu sichern. Es war zu seinen übrigen Verdiensten nur eins mehr, denn ohne Frage wurde Klopstock durch seinen Antheil außerordentlich gefördert. Es ist auf das Verhältniß beider ein besondres Gewicht zu legen, wir verfolgen daher die Jugendjahre Klopstocks hier eingehender als sein späteres Leben. Denn nicht allein fällt in diese Zeit seine ganze Entwickelung, auch sein Charakter zeigt sich hier schon in der Ausprägung, die er für immer behielt. Wenn wir diesen nicht in reinster Idealität erblicken — wie sich denn auch Bodmer etwas schmerzlich enttäuscht sehen sollte — so dürfen wir nicht vergessen, daß auch das edelste Talent den irdischen Mängeln seinen Tribut zu zahlen hat, und nirgends viel Licht ohne viel Schatten zu denken ist.

Klopstock hatte schon um diese Zeit ein nicht geringes Selbstgefühl. „Ich glaube, schreibt er an Bodmer, daß man sie oft aufwecken müssen wird, ehe sie nur merken, daß ein Messias da ist.“ Indessen wollte sich trotz aller Bemühungen Bodmers keine günstige Wendung für den Dichter finden. Da die Stimmung desselben immer düstrer und mißmuthiger wurde, folgte Bodmer dem Zuge seines Herzens, und lud ihn zu sich ein. Klopstock zögerte eine Weile sich von Fanny zu trennen. Allein, wie wunderbar! trotz seiner unglücklichen Liebe, konnte er an Bodmer eine Frage thun, die diesen hätte ein wenig stutzig machen sollen. Nachdem Klopstock sich brieflich nach der Gegend und nach den Freunden erkundigt hat, fährt er fort: „Und noch eine Frage, die auch einigermaßen bei mir mit zur Gegend gehört; denn „Mein Leben ist nun zum Punkte der Jünglingsjahre gestiegen“ — wie weit wohnen Mädchen Ihrer Bekanntschaft von Ihnen, von denen Sie glauben, daß ich einen Umgang mit ihnen haben könnte? Das Herz der Mädchen ist eine große, weite Aussicht der Natur, in deren Labyrinth ein Dichter oft gegangen sein muß, wenn er ein tiefsinniger Weiser sein will. Nur dürften die Mädchens so nichts von meiner Geschichte wissen, denn sie möchten sonst vielleicht sehr ohne Ursache zurückhaltend werden.“ — War an die Aufrichtigkeit einer Liebe bei solchen Reflexionen zu glauben? Endlich folgte Klopstock dem Rufe des Freundes, und begab sich (im Sommer 1750) auf den Weg nach der

Schweiz. Er reiste in Begleitung zweier jungen Schweizer, beide Bodmers Schüler, die in Deutschland ihre Studien gemacht hatten. Der eine, der für die Literatur vielfach thätige J. G. Schultheß, der andre J. G. Sulzer, der später als Kunsttheoretiker (in Berlin) einen großen Namen erwarb. Ihnen hatte Bodmer seinen Schützling empfohlen. Die jungen Männer trafen unterwegs zusammen.

Bodmers Haus, so berühmt geworden durch den Besuch der größten Dichter, steht noch heut, wenn auch viel verändert, auf derselben Stelle. Oberhalb der Stadt gelegen, schaut es aus seiner Umgebung von Gartenbäumen hinab auf die Dächer und Thürme von Zürich. In der Tiefe der Spiegel des Sees, grade aus die Kette der Albisberge mit dem hohen Uetli, links der weite Blick auf die Gipfel der Schneeberge. Ein beneidenswerther Besitz, und eine Augenweide, die nicht blos der junge Göthe als schön und herrlich pries. Hier hatte Bodmer seinem jungen Freunde Wohnung bereitet. Wie ein Liebender harrte der Alte sein, und mit hochfliegenden Lebenshoffnungen langte der Erwartete an.

Allein beide hatten sich in ihren Briefen zu einer Exaltation gesteigert, ihre Erwartungen auf eine Höhe gespannt, daß der lebendige Eindruck ihrer Persönlichkeit dahinter zurück bleiben mußte. Anstatt eines träumerisch-weichen Jünglings, umgeben von dem Nimbus messianischer Heiligkeit, sah Bodmer zu seinem Erstaunen einen lebenslustigen, jungen Weltmann vor sich, und dieser wiederum fand in dem Ersehnten einen etwas altmodischen, kleinstädtisch-pedantischen und eitlen alten Herrn. Man wußte sich im ersten Moment nicht in einander zu finden. Bodmer, seiner Begeisterung getreuer, konnte trotzdem einem Freunde schreiben, daß er nach dem ersten Anblick seines Gastes „die ganze Nacht in Ecstase gelegen sei," allein die Verschiedenheit der Naturen und der Lebensjahre stellte doch bald das Mißverhältniß heraus.

Klopstock, froh den drückenden Fesseln seiner bisherigen Lage enthoben zu sein, wollte ungebunden seine Jugend genießen, und war nicht rücksichtsvoll genug, die Eigenheiten und Grillen seines Gastfreundes zu schonen. Dieser, der paradiesische Tage stiller Gemeinsamkeit erwartet, der in Gedanken schon die Gesänge des Messias unter seinem Dache hatte wachsen sehn, der auch auf Antheil, Rath und Unterstützung für seine Noachide von dem Jüngeren, dessen höherem Talent er sich willig und gern unterordnete, gehofft hatte, er mußte erleben, daß sein Gast sich wenig um ihn kümmerte. Er sah ihn in der Stadt Bekanntschaften machen, mit Altersgenossen lustig umherschwärmen, in fremder Gesellschaft glänzen, mit Mädchen tändeln, und an keine Aufnahme seiner Arbeit denken. Er sah der Jugend viel nach, und ließ ihn, wenn immer mißgestimmt, eine Weile gehn. Allein Klopstock hatte nicht einmal die Rücksicht Bodmers Freunde, nicht einmal Breitinger aufzusuchen, er ging ganz auf in einem Kreise, den er sich selbst geschaffen hatte. Klopstock in Zürich.

Trotzdem veranstaltete Bodmer eine Zusammenkunft der schweizerischen Verehrer des Dichters zu Winterthur, und war versöhnt, als Klopstock die Gesellschaft durch Vorlesung einer Ode „der Zürchersee“ erfreute. Sie war das Produkt eines schönen Ausfluges, den dieser in froher Gesellschaft unternommen hatte.

Inzwischen änderte sich die Lebensweise Klopstocks durchaus nicht. Bodmer sah seinen Hausgenossen fast gar nicht mehr, und nur gerüchtweise drangen allerlei wunderliche Dinge über denselben zu ihm hinauf. So die Nachricht, daß der Dichter des Messias spekulative Plane verfolge, und sich an der Seidendruckerei eines seiner neuen Freunde geschäftlich betheiligen wolle. Begriff Bodmer, der wirklich in einer idealen Welt lebte, die flatterhafte und leichtfertige Hingabe seines Freundes an äußerliche und rein prosaische Dinge nicht, so war er um so mehr betrübt, daß der Messias, die Dichtung, von der er den Sieg für seine langen literarisch-kritischen Bemühungen, und einen Höhepunkt für die Poesie erwartete, dabei natürlich sehr in den Hintergrund trat. Aber er war auch gekränkt über die Vernachlässigung seiner selbst. Die Enttäuschung schmerzte ihn tief, denn sein Verhältniß zu dem jüngeren Dichter war gradezu eine Herzensangelegenheit gewesen. Sehr schmerzlich mochte es ihm daher sein, daß dieser bald darauf sein gastliches Haus verließ, und in die Stadt hinunter zog, um seine Zwecke besser verfolgen zu können. Doch ließ er ihn ziehen, ohne Vorwurf, und ohne das gute Einvernehmen stören zu wollen.

Charakteristisch für beide ist ein Brief, den Bodmer um diese Zeit an seinen Freund, den Arzt Zellweger, schrieb. Er lautet (mit einigen Auslassungen): „Herr Klopstock ist nicht mehr bei mir, aber er ist doch noch allhier, und wird auch über den Winter hier bleiben. Er hat sein Logis bei Herrn Hartmann Rahn,*) einem jungen Manufakturier, bezogen, der seit einem Jahre die Kunst erfunden hat, Blumen von allen Farben nach der künstlichen Zeichnung auf Taffet zu drucken. Herr Klopstock hat sich dieser Manufaktur halber mit ihm in eine Verbindung eingelassen, die ihn diesen Winter noch bei uns behält. Es ist für mich noch ein Geheimniß, von welcher Natur diese Verbindung sei. Vorigen Donnerstag ist Kl. von mir ausgezogen.

„Mit den ersten deutschen Briefen (heißt es weiter) erhielt Klopstock ein ungemein höfliches Schreiben von dem Baron von Bernstorff, der ihm die Nachricht gab, daß der dänische König ihm einen jährlichen Gehalt von 400 Reichsthalern gratificirt hätte, damit er die Messiade mit guter Muße und ohne Distraction verfertigen könne. Zugleich wäre ihm ein Reisegeld

---

*) Rahn verheirathete sich später mit Klopstocks Schwester. Seine Tochter wurde die Gattin des Philosophen Fichte. — Vergl. J. K. Mörikofer, „die Schweizerische Literatur des achtzehnten Jahrhunderts.“ (Leipzig 1861.)

verordnet worden, damit er nach Kopenhagen käme, wo man ihn vor dem Winter erwartete. In den ersten Stunden schien Herr Klopstock von dieser königlichen Gnade ganz eingenommen. Hernach aber machte er die Betrachtung, daß er sich in Kopenhagen würde einschließen müssen, daß er entfernt von seinen Freunden, und in der Sclaverei würde leben müssen. Er ließ schier drei Wochen vorbeigehn, ohne daß er dem Baron von Bernstorff antwortete. Er antwortete zuletzt, ohne daß er mir seine Antwort zu lesen gab. Inzwischen lebte er hier ganz dissipirt. Die jungen Herrn von seinem Alter, die mit ihm auf dem See gewesen, verschafften ihm täglich Gesellschaften. Er aß hier oder dort zu Mittag, öfters zu Nacht, blieb die ganze Nacht durch daselbst, und kam erst am folgenden Morgen nach Haus, ging spät zu Bette und stand noch später auf. Er trinkt sehr stark und mag den Wein wohl vertragen, wiewohl mit vielen Beschwerden seines Magens. Am vergnügtesten war er, wenn er bei Mädchen gewesen war. Er sagt, er hätte ein großes Vergnügen, die Charaktere der Mädchen auszuforschen. Auf der Seefahrt hat er ein Mädchen kennen gelernt, deren Unschuld und natürlichen Witz er ungemein bewunderte. Es schien, daß er in rechtem Ernst verliebt wäre. Er gab es nur für Galanterie, die mit seiner Liebe zu Langensalz sich sehr gut vertrüge. Er hat an diesem Ort eine Geliebte, die ihn, wie er sagt und schreibt, vor Liebe schwermüthig machte. Seine Lust war, den Mädchen Mäulchen zu rauben, Handschuhe zu erobern, mit ihnen zu tändeln. — Er hat sich ordentlich bei ernsthaften Männern, zu denen ich ihn nöthigen mußte, ennuyirt. Keine Neugierigkeit über die Staats- und Civilverfassungen von Zürich, oder von den andern Cantons. Keine Neugierigkeit, die Alpen von weitem oder in der Nähe zu betrachten. Wenn Sulzer den Tubum nach den Schweizerbergen richtete, so war der seine nach den Fenstern der Stadt gerichtet. Kein Verlangen meine Bücher 2c. zu sehen, viel weniger zu lesen. Ein halbes Dutzend galopins hatten keine Mühe, ihn von mir zu führen. Er schien in meinem Hause und in meiner Gesellschaft düster und verdrießlich, bei den jüngeren Herren war er ganz badin. Herr Breitinger ist oft zu ihm gekommen, aber bisher hat er ihm nicht einen Besuch gemacht. Von Egards, von Consideration weiß er sehr wenig, und er hat mich nicht selten an seinem Rücken stehen lassen, wenn er Jünglingen seine ganze Aufmerksamkeit gegeben hat. Wenn ich über Tische oder bei dem Nachtessen bei ihm war, so mußte ich ihn fragen, wenn er reden sollte, und seine Antworten waren ganz launisch. Erst ward er gesprächiger, wenn er von einem Mädchenbesuch heim kam, oder fröhlich getrunken hatte. Er versteht weder Englisch noch Italienisch. Seine Belesenheit ist schwach, er fürchtet sich schier vor der Gelehrsamkeit, als vor der Pedanterie selbst. — Mosen und die Propheten versteht er vollkommen. In denselben hat er seine Poesie formirt. Seine Imagination ist in der höchsten Stärke. Er hat sein Sujet völlig in

seiner Gewalt. Er hat den Plan bis auf die kleinsten Theile ausgedacht. Er war noch auf der Landschule, als er zuerst daran dachte. Er weiß von der kleinsten Dichtung, von der geringsten Ausbildung die richtigste Antwort zu geben. Alles ist in der besten Proportion angeordnet, das Bessere ist allemal dem Guten vorgezogen. Seine Erfindungen sind einnehmend, wunderbar. — Das Gedicht soll 20 Gesänge bekommen. Er arbeitet sehr langsam. In den letzten zwei Jahren hat er nicht mehr als zwei Gesänge geschrieben, und diese sind noch nicht ausgearbeitet. Er giebt es seiner Langensalzischen Liebe schuld. Die wahren Ursachen werden wohl seine Zerstreuungen sein. Ich nenne Zerstreuungen sein attachement an alle Kleinigkeiten mit Mädchen und rauschenden Gesellschaften. Er behauptet, daß er in rauschenden Gesellschaften am wenigsten distrahirt sei, und davon am besten disponirt werde, an seinem Gedichte zu arbeiten. Fünfzig oder sechzig Verse sind Alles, was er bisher am Messias gearbeitet hat. Aber dieses Wenige ist vortrefflich, heilig und himmlisch. Er ist gleichsam zwei Personen in einem Leibe: der Messiasdichter und Klopstock. Ich bemerke sonst ein gutes Gemüth bei ihm, wenn er nur strenger und nicht so leichtsinnig wäre. Was ich hier leichtsinnig nenne, mag nur Zerstreuung der Gedanken sein und eine gewisse Facilität, die er selbst Menschlichkeit nennt, die ihm nicht erlaubt, eine Einladung, ein Mittag- oder Nachtessen auszuschlagen. Er unterscheidet nicht zwischen den zwar unschuldigen, aber kleinen Freuden, viel weniger zwischen den würdigen und würdigern Freuden. Er denket nicht nach, was für ein gutes, großes Exempel der Messiasdichter der Welt schuldig ist. Daher steht sein Wandel mit der Messiade ziemlich im Widerspruche: er ist nicht heilig. Als ich ihm erzählt, daß wir an dem Dichter des Messias einen heiligen strengen Jüngling erwartet hätten, fragte er: Ob wir geglaubt hätten, er äße Heuschrecken und wilden Honig? Gott gebe, daß die Leute nicht glauben, alle die himmlischen Gedanken, die in der Messiade sind, seien nur in seiner Phantasie entstanden, und der Verstand oder das Herz habe wenig Antheil daran. Wie lange wird die Messiade noch verzögern? Ich habe wenig Hoffnung, daß ich ihr Ende noch erleben werde. Und Gott gebe nur, daß die Erlösung durch den poetischen Messias einmal vollführt werde! — Man hat Sulzer und mich für Leute bei ihm angegeben, die ihn hofmeistern wollten, für Sauertöpfe, für Alte. — Ihr seht, daß ich die Zeit her sehr aus meiner stillen Ruhe gesetzet worden. Klopstock hat nichts weniger als Wort gehalten, da er mir schrieb: „Meine körperliche Gegenwart muß in Ihrem Hause beinahe unmerklich sein; sie muß da auch nicht die geringste Veränderung hervorbringen.“ — Inzwischen bin ich mit Herrn Klopstock in Frieden geschieden. Ich glaube, er hat für mich Hochachtung und Ehrfurcht, aber mehr für sich selbst; Liebe kann darunter nicht sehr groß sein; und was ich eben Ehrfurcht nannte, ist vielleicht nur Furcht allein. Das ist gewiß, daß die petits soins,

welche Freundschaft und Liebe in die Geberden und Handlungen legen, ihm etwas Unbekanntes sind, wenigstens hat er gegen mich keine gehabt. — Im Uebrigen ist er vom Schöpfer wie geschaffen, die Messiade zu schreiben. Das ist seine Bestimmung, und er ist dem Werk gänzlich gewachsen. Er ist gewiß ein wunderbares Phänomen von einem Menschen: so groß in seinem Gedichte, so klein in seinem Leben! Ich zweifle nicht, daß er des merkantilischen Lebens, vielleicht auch des losen Lebens, bald werde überdrüssig werden: dann wird er sich wieder zu mir wenden."

Aber trotz dieser rührenden Hoffnung sollte es noch zum entschiednen Bruch zwischen beiden kommen. Der Anlaß war sehr kleinlich. Bodmer fragte bei Klopstock an, ob er im Stande sei, ihm eine dargeliehene Summe zurück zu erstatten. Dieser entgegnete hochfahrend, stolz abweisend, in einem leidenschaftlich unbesonnenen Tone, der den Aelteren sehr kränken mußte, da er ihm bewies, daß Klopstock weder Dankbarkeit noch Ehrfurcht für ihn empfinde. Fortan war jede Gemeinschaft aufgehoben, und Bodmer erfuhr nur ab und zu, daß sein einstiger Schützling ein ziemlich auffälliges Leben führe.

Inzwischen waren nicht allein Bodmers Freunde der Ansicht, daß diese Störung nicht fortdauern dürfe. Der ganze Kreis der Gesinnungsgenossen der Schweizer, deren Beziehungen sich bis nach Norddeutschland verzweigten, und die Klopstock als ihren Dichter den Leipzigern gegenüber gestellt hatten, wurde durch das Betragen desselben in Bewegung gesetzt. Denn die Verbindung Bodmers mit dem Dichter des Messias war von literarischer Bedeutung, ein Zerfall mit ihm würde den Spott der andern Partei aufgeregt haben, und mußte als eine Niederlage der Schweizer betrachtet werden. Den meisten Eindruck mochte ein Brief des Hofprediger Sack aus Berlin auf Klopstock machen, der ihm sein Unrecht zu Gewissen führte, und auf eine Aussöhnung drang. Diese wurde dann durch Breitinger eingeleitet, und es kam zu einem leidlichen Einvernehmen, das bis zur Abreise Klopstocks nicht weiter gestört wurde.

Denn mit jener dänischen Pension und Berufung nach Kopenhagen hatte es allerdings seine Richtigkeit. Klopstock verließ die Schweiz, nachdem er acht Monate daselbst zugebracht hatte, um sich (1751) an seinen neuen Bestimmungsort zu begeben. Sein Gedicht war nicht sonderlich gefördert, sollten doch 25 Jahre vergehen, ehe der Messias zum Abschluß gebracht wurde.

Es darf nicht als müßig erscheinen, dies Verhältniß Klopstocks zu Bodmer eingehender betrachtet zu haben. Das Unrecht des Jüngeren gegen den Aeltern wird man nicht vertheidigen können, allein man lege darauf auch keinen zu rigoristischen Accent. Es ist eben eine Verirrung, in der sich die Schärfen eines von Erfahrungen noch ungeschulten Charakters einmal mit der Rücksichtslosigkeit der Jugend aussprachen. Auch sein gesellig bewegtes Leben wird einem Manne, wie Bodmer, auffallender und bedenklicher

erschienen sein, als es in der That war. Mag doch der launenhaft wunderliche alte Herr, der unter seinen Büchern lebte, den Wein verachtete, den Umgang mit Frauenzimmern höchst lächerlich fand, und das spötteln und hänseln nicht ließ, der zumal über den Widerspruch zwischen dem Menschen und dem Messiasdichter sich nicht beruhigen konnte; mag der doch eben auch kein angenehmer Gesellschafter für einen lebensfrohen jungen Mann gewesen sein. — Allein die Charakterzüge Klopstocks liegen hier schon so zu Tage, wie sein späteres Leben sie festhielt. Lust an heitrer Geselligkeit, neben erhabenstem Schwunge der Dichtung. Gewaltiges Selbstgefühl, stolzer Unabhängigkeitssinn, ein hohes Bewußtsein seiner dichterischen Würde, das sich bis zum Anspruch hohenpriesterlicher Autonomie, auch wohl bis zur Herrschsucht steigerte. Diesen Zügen werden wir noch öfters begegnen. Wenn dieselben in der Ueberschärfe ihrer Ausprägung zuweilen nicht wohlthuend berühren, so muß doch zugestanden werden, daß es eines so bewußten Charakters zum Führer der neuen dichterischen Jugend bedurfte, um auch sie zum männlichen Bewußtsein und zum Gefühl poetischer Kraft zu erwecken.

Späteres Leben.

Ueber Klopstocks ferneres Leben genügen wenige Notizen. Er begab sich nach Kopenhagen, wo er vorerst drei Jahre verblieb, siedelte dann (1754) nach Hamburg über, und verheirathete sich mit der von ihm als „Cidli“ vielfach besungenen Meta (Margaretha) Moller. Einige Jahre darauf (1763) ging er nach Kopenhagen zurück, das er jedoch nach der Abdankung des Grafen Bernstorff (1771) für immer verließ. Fortan lebte er in Hamburg. Nur ein Jahr (1776) brachte er versuchsweise in Karlsruhe zu, wohin er dem Rufe des Markgrafen Karl Friedrich von Baden gefolgt war.*) Pensionen, Titel und Ehrenbezeugungen aller Art sicherten ihm in Hamburg ein Leben der Muße bis an seinen Tod (1803). Zu Ottensee wurde er begraben.

Klopstock war Epiker, Odendichter, Dramatiker, und schrieb einige prosaische Werke. Wir betrachten zuerst sein episches Gedicht, den Messias, das seinen Namen in die Literatur einführte.

Fünfundzwanzig Jahre brauchte er zur Vollendung des Messias, und diese fünfundzwanzig Jahre abnehmender Kraft, übten ihren abschwächenden Einfluß auch auf die zwanzig Gesänge des Werkes. Mit Jugendbegeisterung begonnen, und mit Enthusiasmus vom Publikum empfangen, erschien der

---

*) Vergl. den Aufsatz: „Klopstock und der Markgraf Karl Friedrich von Baden“ von David Friedrich Strauß (Kleine Schriften biographischen, literar- und kunstgeschichtlichen Inhalts. Leipzig, 1862). Die Deutungen, welche Klopstocks plötzliche Abreise von Karlsruhe erfahren haben, werden darin anschaulich widerlegt. Klopstock war des Hoflebens müde, und reiste ab — ohne Abschied, nach seiner Gewohnheit, da, wie er zu sagen pflegte, „das Abschiednehmen Gottsched erfunden habe.“ Mit dem Markgrafen blieb er darum bis zu seinem Tode im besten Einvernehmen.

Anfang in den Bremer Beiträgen (1748); auch die nächsten Gesänge erfreuten sich der größten Theilnahme. Als (1755) der 2te Band erschien (Gesang 5—10), war unter den entschiednen Anhängern die Bewunderung zwar noch die gleiche, doch machten sich auch schon einige begründete Zweifel gegen Plan und Ausführung geltend. Diese wuchsen mit dem 3ten Bande (1769, Ges. 11—15) und kühlten auch die Begeisterung der Bewunderer stark ab. Sie wurde zur gänzlichen Ernüchterung mit dem 4ten Bande (1773, Ges. 16—20), der als hinkender Bote einer erschöpften Phantasie leer und ermüdend nachschleppte. Der Messias.

Allein trotzdem war die Begeisterung für die Anfänge des Messias gerechtfertigt. Sie hatten bereits seine hohe Bedeutung für die Zeit befestigt, eine Bedeutung, die auch durch das langsam absterbende Ausgehen des Werkes nicht mehr aufgehoben werden konnte. Denn nicht in dem harmonischen Zusammenstimmen aller Theile, nicht in der einheitlichen Durchbildung, die ein Gedicht zum Kunstwerk macht, liegt der Werth und die Wichtigkeit von Klopstocks Messias, sondern in der Wahl des Stoffes, und in der Art seiner Behandlung. — Blicken wir in der gleichzeitigen Literatur umher: was für Stoffe, und von was für Kräften wurden sie behandelt? Da war Lyrik, die sich in Haller und Hagedorn nur eben zu regen begann, in Gellert (dessen Popularität damals noch nicht zu jener Allgemeinheit gelangt war) einen moralisch-volksthümlichen Charakter gewann; ein Gottschedisch-französirtes Drama voll antiker und fremder Stoffe, ohne Berücksichtigung nationaler Bedingungen; im Epos gar die Hingabe an das trivialste und kleinlichste Modeleben. Plötzlich wagt es ein junger, unbekannter Dichter, den erhabensten Stoff des Christenthums, die Grundlage der ganzen modernen sittlichen Welt, das Leiden und Sterben des Erlösers, ja die Erlösung selbst, sich zur Aufgabe einer Dichtung zu machen. Einer Dichtungsgattung, nach der die Zeit als nach dem eigentlichen Ziel der Poesie hindrängte — denn im Epos wollte man ein für allemal dies höchste Ziel erblicken. Die Kühnheit zu vollenden, wählt der Dichter eine Form, mit der er sich in die Reihe der antiken epischen Dichter stellt; er bekundet mit seinen Hexametern nicht nur seine Gewalt über die Sprache, er zeigt sogar zum erstenmal die Vielgestaltigkeit und den Reichthum der Sprache selbst, und enthüllt in seiner dichterischen Behandlung eine Macht der Phantasie, eine Tiefe und Fülle subjektiver Empfindung, wie sie noch völlig unerhört waren. Genug Vorzüge, um seinem Werk eine nachhaltige Bedeutung zu geben, und auch den Kundigsten, wenn nicht gegen die Fehler zu verblenden, doch mit ihnen zu versöhnen. Der Eindruck dieser Anfänge war nicht nur ein gewaltiger, es erwuchs unter ihm auch sofort eine neue Schule, deren Streben bereits kräftig genug erstarkte, als daß das spät gebrachte Ende des Werks ihr noch hätte Eintrag thun können.

Es bleibt zweifelhaft, ob Klopstock von vorn herein einen festen Plan für sein Gedicht entworfen, wenn immer Bodmer erzählt, er habe ihn „bis auf die kleinsten Theile ausgedacht." Er mag sich die ganze Stoffwelt zurecht gelegt und sie auf zwanzig Gesänge berechnet haben, allein er wird mit der Zeit immer mehr davon abgegangen sein, er erweiterte und veränderte ihn, und so wurde dieses unruhige Verfahren verhängnißvoll für das Werk. War es doch seiner Natur nicht gegeben, lange bei einer Situation zu verweilen. Immer abspringend, das Stoffliche über der subjektiven Empfindung aus den Augen verlierend, schweifte er um die darzustellenden Ereignisse herum und an ihnen vorüber; so verflüchtigte sich der Stoff selbst, mit ihm der Plan, und das Ganze macht, obgleich die Vorgänge zum Abschluß kommen, den Eindruck der Planlosigkeit.

Plan und Stoff.

Aber auch der Stoff, so hoch die Wahl desselben anzuschlagen ist, muß als episches Material bedenklich erscheinen, zumal in den Händen einer so subjektiv lyrischen Natur, wie Klopstock. Denn das Epos verlangt eine geschlossene Handlung, eine Handlung, die zwar einer breiten Entfaltung und episodischen Erweiterung zugänglich ist, aber immer doch den Kern einer Handlung, um die sich Alles gruppirt. In dem Leiden und Sterben des Erlösers aber ist grade der Gegensatz alles Handelns ausgesprochen, und dieses nur — von der Nacht des Verrathes an, bis zur Erlösung — hat Klopstock behandelt. Es wäre denkbar gewesen, auch dem so eng abgegrenzten Plan noch den Schein epischen Lebens zu geben. Welch eine Ausbeute hätte nicht die historische Welt, die Gegensätze von Römerthum und Judenthum, bieten können, wenn sie in gehörige Bewegung und Wechselwirkung gebracht worden wären. Allein dies ist im Messias nicht, oder doch nur ganz oberflächlich und nebenher geschehn. Christus selbst handelt nicht, wenigstens nicht episch, er duldet nur; seine Jünger, seine Mutter, alle Getreuen sehen zu und leiden mit ihm, und was etwa Einzelne thun (wie Maria, Joseph von Arimathia, Portia, des Pilatus Gattin) kommt episch nicht in Betracht. Am meisten handelnd treten noch Judas und die Richter Jesu auf. Doch hat Klopstock den eng begrenzten Stoff dadurch weit genug gefaßt, daß er ihn nach Mysterienart gleichsam in drei Stockwerke vertheilte, und die Begebenheiten zugleich im Himmel, auf der Erde und in der Hölle spielen läßt. Die oberste Welt ist aller Handlung entrückt. Gott Vater ist das ewig Ruhende, ein Wink von ihm setzt Welten in Bewegung, sendet Engel mit seinen Befehlen aus; er will, und es geschieht, jene fliegen, die Botschaft zu bestellen, weil er will; für Handlung ist keines von beiden zu nehmen. Dagegen werden in der Hölle die entschiedensten Anstalten gemacht, in die Handlung einzugreifen, da es gilt die Erlösung zu verhindern, den Erlöser zu verführen. Allein der Versuch mißlingt im ersten Anlauf, da ein Blick des Gottessohnes genügt, die Teufel in den Abgrund zurück zu schleudern. An Rapport zwischen

den drei Welten fehlt es auch nicht, Seraphim, Cherubim, gute und böse Engel, sind auf fortwährender Reise, aber sie bringen eben nur Botschaften. Endlich die Erlösung; sollte sie nicht als epische Handlung betrachtet werden können? Auch sie nicht. Denn hier sind Gottsohn und Gottvater Eins geworden, ein Wort genügt, und die Todten erstehen; ein Wink, und die Auserwählten schweben zu seiner Rechten empor, ein andrer Wink scheucht die Bösen zurück. Es ist episch genommen nur eine großartige Maschinerie, keine Handlung.

Daß im Einzelnen dabei sehr viel geschieht, was wie ein Handeln angesehen werden kann, ist richtig, nur daß es blos stofflich, nicht der Komposition nach, zusammenhängt. Besonders ist dies in den Episoden der Fall, und diesen hat Klopstock eine so unmäßige Entfaltung gegeben, daß die Hauptsache darüber fast verloren geht. Denn bei dem breitheiligen Plane des Gedichtes war es für eine reiche und großartige Phantasie verlockend, sich nach allen Seiten auszubreiten und in's Unendliche zu gehen. Der ganze mit Seelen und Engeln bevölkerte Himmel, darin die verschiedenen Regionen, die Wohnung der Erzväter, bis zum Allerheiligsten, thut sich auf, mit der langen Stufenreihe himmlischer Würden unter Erzengeln, Seraphim und Cherubim, und persönlichen Beschützern der einzelnen Jünger, ja aller auf Erden wandelnden Guten und Bösen. Dann die verschiednen Sterne mit ihren Bewohnern, bis zur Erde herab, dem Stern, der des Erlösungswerkes theilhaftig wird. Auch die Hölle hat ihre Würdenträger, ihre Abstufungen, und unterscheidet zwischen Teufeln, Verdammten, und noch nicht völlig Verlornen, darunter die interessante Gestalt des ganzen Werkes: Abbadona, der gefallne Engel, der nach Erlösung ringend, endlich in den Himmel wieder aufgenommen wird. Noch reicher ist die Erdenwelt, wo sich um Christus, seine Jünger und seine Feinde, die Schaar der ersten Christen gruppirt, und daß der Gestaltenreichthum noch umfassender werde, treten auch alle künftigen Märtyrer, und die ganze künftige christliche Welt in unabsehbaren Legionen und Heerschaaren hinzu. —

Schon hieraus würde erhellen, daß eine Darstellung des Inhalts in seiner ganzen Folge eine gewagte Aufgabe wäre; andre Gründe treten hinzu, sie unmöglich zu machen. — Der Messias gehört in der heutigen Lesewelt zu den Werken, die — im besten Falle, mit einem gewissen Schauer der Ehrfurcht abgelehnt werden. Nicht Viele haben den Versuch gemacht, ihn wenigstens theilweise zu lesen; zu zählen aber sind Diejenigen, die die Geduldprobe bestanden haben, ihn ganz durchzuarbeiten. Und dennoch wäre der Versuch sehr anzurathen. Wir werden noch darauf zurückkommen, und auf einzelne Stücke und Bilder hinweisen.

Was eine Wiedergabe des Inhalts fast undenkbar macht, und auch den Leser meist zurückschreckt, ist das Zerfahrene, das Unplastische der Behandlung. Klopstock wollte in der Form und Darstellung des Messias mit Homer und Virgil wetteifern — denn daß sein Gedicht dem Inhalt nach hoch über eine Ilias oder

Aeneide erhaben sei, davon war er in seinem christlichen, wie in seinem dichterischen Selbstgefühl fest überzeugt — der Wetteifer galt eben nur der epischen Form. Und doch, es gelang ihm wohl, den Hexameter nachzubilden, allein sonst brachte er in den Kampf mit den alten Epikern, so gut wie gar kein episches Darstellungstalent mit. Das antike Epos, auf eine feste Grundlage der Handlung gebaut, läßt unbeirrt eine Begebenheit auf die andere Darstellung. folgen. Naiv und volksthümlich entwickelt es seinen Stoff, es hat nur die Thatsachen im Auge, ohne sich mit Reflexionen oder Empfindungen aufzuhalten. Der Dichter steht unsichtbar hinter den Vorgängen, er kommt gar nicht in Rede. In der Messiade aber steht der Dichter vornan, in erster Reihe, er ist sogar die Hauptfigur des Gedichts. Klopstock reflektirt unablässig, es kann nichts vorübergehen, was ihm nicht Gelegenheit zu überströmenden Ergüssen der Empfindung gäbe, sein Gefühl spricht aus seinen Gestalten, er singt, er betet, er weint mit ihnen. Und während er Ideen entwickelt, jedem Gefühl eine breitere Aussprache verstattet, selbst das Unaussprechliche in Worte zu fassen sucht, oder, wo diese ihm versagen, den Thränen singt, als dem Ausdruck höchster Empfindung, verlieren sich die Thatsachen und Begebenheiten bis zur Unkenntlichkeit. Sein Schildern ist ein ganz allgemeines ohne alle Bestimmtheit, die Umrisse der Situationen, die er zeichnet, sind so leise und undeutlich, daß man die Aktion oft kaum erkennt, in den meisten Fällen nur eben weiß, welchem Anlaß die Reflexionen und Empfindungen gelten. „Er zieht (nach dem Ausspruch Schillers) Allem was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen, so wie andre Dichter alles Geistige mit einem Körper bekleiden." So durchdrungen Klopstock von der Hoheit seines Stoffes war, und wie sehr er sich selbst durch denselben geheiligt fühlte — selten hat ein Epiker einen geringeren Respekt vor der realen Grundlage seines Stoffes gehabt. Er ist darin der vollkommenste Gegensatz zu den alten Dichtern. Denn während diese den dichterischen Stoff als allein berechtigt hinstellten und wirken ließen, ist derselbe für Klopstock nur ein unselbständiges Mittel, um seine eigne Persönlichkeit in Scene zu setzen. Allerdings ist es eine bedeutende Persönlichkeit, die ihr eignes Wesen hier anstatt der Thatsachen giebt, allein ihr Vordrängen ist unepisch und unkünstlerisch. Schiller nennt ihn einen musikalischen Dichter, darum, weil seine Darstellung nicht die sinnliche Wahrnehmung des Auges in Anspruch nimmt, sondern allein die Empfindung anruft.

Dabei fehlt es keineswegs an Bewegung in der Darstellung, ja er macht dieselbe, durch ein fortwährendes Unterbrechen, Einschieben, Wiederaufnehmen und von Neuem Anheben, nur zu bewegt und unruhig. Es ist ihm unmöglich, eine Situation fertig hinzustellen, er muß sie durch stetes Abspringen undeutlich machen. So sehen wir am Anfang des 8ten Gesangs Christus am Kreuz, aber dreier ganzen Gesänge bedarf es bis zu seinem Sterben. Hören

wir nur, was Alles dazwischen geschoben wird. Eloa, der Erzengel, ruft alle Engel zusammen, und es hebt ein langer Posaunenchor zu Ehren des Gekreuzigten an. Gabriel beruft die Väter der Menschen. Adam tritt plötzlich auf, und begrüßt singend die Erde. Satan und Adramelech versuchen dem Kreuze zu nahen, Eloa verjagt sie. Jauchzen und Schmerz der himmlischen Heerschaaren, wildes Kreisen der Sterne, alle Sonnen sind in Opfergluth und Bewegung. Dann kommen die Scenen mit den Schächern am Kreuz. Jeder von beiden hat seinen eignen Schutzengel, und es folgen lange Verhandlungen. Seraphim werden auf allerlei zwecklose Botschaften gesendet. Ein neuer Stern, Adamida, geht auf. Uriel beruft alle Seelen. Eva erscheint und singt ein Lied. Die Todesengel nahen sich Jesu. Eva fährt in ihrem Gesang fort. Eloa (9ter Gesang) erzählt wieder einer Versammlung von Seraphim allerlei. Dann Schilderung des Schmerzes der Mutter Jesu unter dem Kreuz. Die Jünger haben sich in der Nacht verloren, werden einzeln aufgesucht, finden sich hier und da. Joseph von Arimathia bekennt sich als Jünger. Dann wieder Austausch von Empfindungen der Frauen am Kreuz, und Gefühle der Erzväter bei diesem Anblick. Es reden Abraham, Isaak, Moses, und die persönlichen Engel der Erzväter wiederum über diese. Dann spielt die Episode von Abbadona hinein, der den Erlöser am Kreuz sehen will, und im Innersten zerschmettert seinen Jammer klagt. Die Seele des Judas wird von Todesengeln vorübergeführt, und in die Hölle geschleudert. Der Sänger (10ter Gesang) zweifelt an seiner Würdigkeit so Großes zu besingen, und stärkt sich durch Gebet. Es folgt eine große Scene in der Hölle, die sich knirschend und wüthend überwunden sieht. Jesus blickt über die Schaar der versammelten Seelen, auch über die, so zu künftigen Märtyrern erkoren sind. Ihr künftiges Leben, ihre Schicksale, ihr Tod, wird in einer langen Reihe von Legenden erzählt. So des Thimotheus, Hermas, der Phöbe und Herodion, des Epaphras, Persis, Apelles, Flavius Clemens, Lucius, Linus, der Claudia, Tryphosa, und vieler Andern. Plötzlich heben, ganz unvermittelt, Mirjam und Deborah einen Zwiegesang an, in welchen Eva einstimmt. Hierauf wird der umherirrende Lebbäus aufgesucht, von Lazarus gefunden und getröstet. Es folgen Reden und Gesänge von Abel, Seth, Henoch, David, Hiob, Daniel. Endlich hat der Todesengel am Thron Gottes sein langes Gebet vollendet, und von Eloa und andern Seraphim ermuthigt, geht er zur Erde hinab, um sein Werk zu thun: Jesus stirbt. —

So schachtelt sich die Handlung in einander, eine ungeheure Maschinerie, die doch weder im Ganzen noch im Einzelnen anschaulich ausgebildet, oder abgerundet ist. Die Hauptbindemittel dieser Maschinerie sind die Seraphim, deren Botschaften in's Unzählige gehen. Hier fliegt ein Seraph aus, er begegnet einem andern, sie sinken einander in die Arme, weinen unendliche Thränen — oft nur Thränen der Freude über die Begegnung — und obgleich

sie es eilig haben, vergessen sie ihre Sendung bei langen Liebeserklärungen. Dergleichen bringt jeder Gesang, und da jede der auftretenden Personen ihren eignen Seraph besitzt, der ihr Thun und Reden vermittelt, ihren Weg begleitet, ihre Tugend oder ihre Schlechtigkeit zu beweinen hat, ungerechnet all der übrigen Seraphim, die zur Verwendung kommen, so erscheint alles Gestaltliche der Vorgänge durch sie abgeschwächt. Grade diese nebelhafte Einhüllung, wodurch Klopstock die Handlung in eine erhabnere Sphäre versetzen wollte, gab seinen Gegnern nur zu viel Gelegenheit zum Spott, und nicht nur Gottscheds Schule, auch Lessing erklärte sich gegen das weichlich Formlose der „seraphischen" Dichtkunst.

Charakteristik. Der Mangel an festen Zügen zeigt sich gleichmäßig, wo er Landschaften, Charaktere, oder Gruppen zeichnet. Seine Landschaften sind fast alle ohne Konturen, kaum farbig angehaucht, in Aetherduft verschwimmend. Wenn sie trotzdem zuweilen wirken, an einigen Stellen sogar eine wunderbare Stimmung hervorrufen, so kommt es daher, daß in dieser ätherischen Verflüchtigung ein paar glänzendere Farbentöne schon größeren Eindruck hinterlassen, als dies bei schärferer Zeichnung möglich gewesen wäre. Dasselbe gilt von seinen Charakterbildern menschlichen Lebens. Merkwürdig sind hierüber die Aeußerungen seiner Freunde. Bodmer berichtet, daß Klopstock keinen Sinn für die landschaftliche Natur habe, dagegen die Charaktere der Menschen, besonders der Mädchen, scharf beobachte. Und Hirzel schreibt an Ewald Kleist, den Dichter des „Frühlings", (in einem Briefe, worin er diesem jene schöne Fahrt auf dem Zürchersee schildert,) folgendermaßen: „Klopstock rühmte die Schönheiten unsrer Gegenden; doch schien er weniger davon gerührt, als von der Mannigfaltigkeit der menschlichen Charaktere, die sein Scharfblick auszuspähen vorfand. — Nie sah ich jemanden die Menschen aufmerksamer betrachten, er ging von einem zum andern, mehr die Mienen zu beobachten, als sich zu unterreden." (Es wurde Musik gemacht:) „Klopstock belauschte auf den Gesichtern unsrer Mädchen den Eindruck, den die Musik machte, er schien darnach bestimmen zu wollen, welche die Zärtlichste wäre." Also auch hier in erster Reihe die Mädchen. Und sieht man nun zu, wie Klopstock seine Frauen- und Mädchengestalten charakterisirt hat, so findet man, daß sie alle unterschiedslos gleich sind. Seelenvoll, innig, schwärmerisch, ganz Gemüth, voll himmlischer Liebe, bis zur höchsten Exaltation, Eine wie die Andre, ob sie nun Cidli, Deborah, Portia, Rahel, Magdalene heißen. Wenn es nicht äußere Verhältnisse der Handlung wären, die ihre Gestalten so oder so hervortreten lassen, ihre Innerlichkeit bringt keinen besonderen Zug zu ihrem Bilde herbei.

Aehnlich verhält es sich mit den Männern und überirdischen Figuren. Die Seraphim, die unzähligen seligen Geister, die Väter der Menschen, die Jünger des Herrn, seine Freunde, und alle Guten, sind einander ganz gleich.

Ebenso tragen alle Teufel und Bösen, mit einziger Ausnahme des Abbadona, gleiche Züge. Allein es treten doch, besonders in der irdischen Welt, Gegensätze auf, die eine größere Mannigfaltigkeit gebieten. Römer, Juden und Anhänger Christi, bestimmt vorgezeichnete historische Charaktere, Verschiedenheit und Wechsel der Verhältnisse, wirken günstiger für die Zusammenstellung von Gruppen. Wir begegnen zwar keinem einzigen dem Leben abgelauschten, scharf umrißnen Charakter, aber einer Menge von Gestalten, in denen man, trotz der Allgemeinheit ihrer Züge, die große dichterische Kraft Klopstocks erkennt. Denn, was im Ganzen von dem Gedicht zu rühmen ist: Großartigkeit der Anlage, hohe Idealität, und reines Schönheitsgefühl, das findet sich im Einzelnen wieder. Ist es auch überall mehr die gehobne Stimmung, die Fülle der Empfindung, als strenger Formensinn, womit er seine Bilder und Gestalten, Männer wie Frauen, entwirft, so thun, wie bei seinen Landschaften, ein paar kräftigere Züge auch hier oft eine große Wirkung. Und wo seine eigne Neigung eine Situation, einen Charakter besonders betont, verfehlt er nicht den Eindruck des Erhabnen und Bedeutenden. Hiermit langen wir bei den eigentlichen Schönheiten der Messiade an.

Die anziehendste Erscheinung des Gedichts ist A b b a d o n a, der gefallene und in die Hölle gebannte Seraph, dessen Geschichte sich episodisch durch den 2ten, 5ten, 9ten, 13ten und 19ten Gesang schlingt. Einst der strahlendste der Seraphim am Throne des Herrn, ließ er sich durch Ehrgeiz von dem Empörer wider Gott zum Kampfe verführen. Aber nur ein Taumel hatte ihn fortgerissen. Jetzt, in den Abgrund gestürzt, nagt die Reue an ihm, er kann seine einstige Unschuld und Hoheit nicht vergessen, und mit leidenschaftlichem Haß verflucht er die Hölle und ihren Fürsten. Den Teufeln ist er ein Spott, ein Gegenstand der Verachtung, und tiefster Jammer erfüllt ihn, daß er in Ewigkeit zu ihnen gebannt ist. Da vernimmt auch er von dem Messias, der gekommen sei, durch seinen Tod die Welt von ihrer Sünde zu erlösen. Fortan hat er nur Einen Gedanken, den Erlöser zu sehen, durch ihn ebenfalls Gnade zu finden. Aber seine Schuld ist schwerer, als die der Erdegebornen. Sie sündigten in der Schwäche ihrer irdischen Gebundenheit, er aber war von Ewigkeit her ein Geist gewesen, der im Anschaun Gottes gelebt, und ist gefallen. Furchtbar sind seine Qualen, und die Leidenschaft seines Schmerzes ist mit hinreißender Gewalt geschildert. — Eine dämonische Gestalt wie diese, und ein solcher Strom der Empfindung war in der deutschen Dichtung noch nicht erlebt worden, und riß die Zeitgenossen zur Begeisterung hin. Abbadonas Erlösung wurde zu einer allgemeinen Angelegenheit. In Magdeburg fällte eine Gesellschaft unter dem Präsidium des Hofprediger Sack einen förmlichen Synodalbeschluß für die Beseligung Abbadonas. Klopstock wollte sich durch eine förmliche Unterschrift seine dichterische Freiheit damals nicht rauben lassen, erfüllte jedoch am Schlusse des Gedichts den

Abbadona.

einst allgemeinen Wunsch, und ließ Abbadona der Erlösung theilhaftig werden (19ter Gesang).

Sehr schön ist ferner die Gestalt Portia's, der Gemahlin des Pilatus. Der Anblick Christi hat sie mit Bewunderung erfüllt, immer mehr neigt sie sich zu ihm, und während ihr Gemahl ihn seinen Feinden überliefert, sucht sie ihn zu retten. Aber es ist vergeblich. Die Mutter Jesu kommt zu ihr, um Gnade und Fürbitte für den Sohn zu flehen. Die Scene der beiden Frauen im Garten ist vorzüglich. Portia kann nichts mehr thun, als die Flehende unter Thränen an ihre Brust zu ziehen, und auf die Göttlichkeit des Sohnes hinzuweisen. Sie ist innerlich bereits Christin, um es fortan offen zu bethätigen. — Bedeutend tritt ferner die Gestalt des römischen Hauptmanns Enäus hervor, seine Nachtwache am Grabe, seine Zweifel, die tiefe innere Erschütterung, die die Ereignisse in ihm hervorgebracht, und die Ueberzeugung mit der er in den hohen Rath tritt, um den Richtern die Auferstehung zu verkündigen (Ges. 12 u. 13). Unter diesen ist der Priester Philo besonders energisch gehalten, der erbittertste Feind des Messias. Ueberhaupt ist in den Verhandlungen des hohen Rathes das meiste individuelle Leben. Vorzüglich in der großen Scene gegen Ende des 13ten Gesangs. Nach unruhiger Nacht werden die Priester und Aeltesten in der Morgenfrühe berufen. Ein schwerer Druck liegt auf den Versammelten. Da trifft die Nachricht ein, daß der Gekreuzigte erstanden sei. Bote auf Bote stürzte in den Saal, jeder von der Wache hat in der Nacht Erscheinungen gehabt, und kommt das Wunder zu melden, daß das Grab leer sei. Philo ist dem Wahnsinn nahe, und als Enäus, der Hauptmann erscheint, und Alles mit seinem Schwur bekräftigt, da reißt Philo ihm das Schwerdt von der Seite und tödtet sich selbst. — Trefflich ist auch die Scene im 12ten Gesang, da Joseph von Arimathia zu Pilatus eilt, um sich die Erlaubniß auszuwirken, den Leichnam Christi zu begraben. Er findet Portia bei ihm, und ihr Wort verschafft ihm Gewährung. — Der 14te Gesang bietet noch eine Reihe großer Schönheiten. Die nächtliche Versammlung der ersten Christen, unter ihnen die schmerzenreiche Mutter Maria, ist ergreifend geschildert. Noch vor Morgendämmerung beschließen die Frauen, mit Specereien zum Grabe zu gehn, und den Leichnam vor der Verwesung zu schützen. Die Mutter Maria kann ihnen nicht folgen, und segnet ihre Wandrung. Petrus, Johannes und Magdalena sind inzwischen auch bereits zum Grabe geeilt, da sie gehört, die Priester hätten den Leichnam weggenommen. Magdalena findet den Engel bei dem leeren Grabe, und wendet sich erschreckt ab. Da sieht sie Jesum außerhalb der Höhle stehn, ohne ihn zu erkennen. Sie nimmt ihn für den Gärtner, und fragt nach dem Begrabnen. Erst als er sie bei Namen ruft, erkennt sie ihn, und liegt zu seinen Füßen. Er tröstet und erhebt sie, und sendet sie als Botin heim, daß er wieder unter den Seinen sein werde. Entzückt wandert

sie im anbrechenden Morgen zurück. Auch die Uebrigen, die sich von einander verloren hatten, finden sich in der Gemeinde wieder zusammen, Jedem ist der Herr erschienen, und es folgt ein lebendig gehobner Austausch des Erlebten. Hierauf die Wandrung der Jünger nach Emaus, die dann auch zur Versammlung zurückkehren, und verkündigen, daß sie den Herrn gesehn. Da tritt Christus unter die Versammelten. Er setzt sich zwischen die Mutter und Johannes, theilt das Mahl mit ihnen, segnet sie und entschwindet.

Dies ist aber auch die letzte Situation, in der sich noch deutliche Umrisse wahrnehmen lassen. Vom 15ten Gesange an wird Alles chaotisch. Im 16ten richtet Christus die Seelen auf Tabor. „Wie Wolkenbrüche" kommen sie herbei, Seelen aller Völker und Religionen, Brama's, Tien's, Alvadur's, Kronion's u. s. w., ein jüngstes Gericht, eine Vision apokalyptischer Art. Jesus tritt in das offne Thor der Hölle, bis zum Throne Satans, und schmettert ihn in den Abgrund. Im 20sten Gesang ist Alles Licht in Licht gemalt, man vernimmt nur noch Lobgesänge der Engel und Seligen. Der Hexameter tritt zurück, um allen möglichen Strophenarten Platz zu machen.

Als ein Ganzes, ein Epos im künstlerischen oder volksthümlichen Sinne, ist also die Messiade nicht zu vertheidigen. Die einfache Darstellung des Lebens Jesu durch die Evangelisten macht einen weitaus tieferen und selbst mehr epischen Eindruck. Es war daher natürlich, daß sich die Begeisterung für das Gedicht mit der Zeit abkühlte. Gerechtfertigt aber war die Begeisterung für die ersten Gesänge. Noch kein Dichter hatte eine solche Gewalt über die Sprache gezeigt, noch keiner in einer bisher fast fremden Versart, ihr so viel Biegsamkeit, Weichheit und zugleich Kraft des Ausdruckes gegeben. Schwung der Phantasie und Gewalt der Empfindung traten in diesen Gesängen mit einer Macht auf, daß die ganze Tiefe menschlichen Gemüthes hier, zum Erstenmal erschlossen, erschien. Das Gemüth selbst hatte hier Sprache gewonnen, und riß durch die Unmittelbarkeit des Ausdruckes unwiderstehlich fort. Immer auf das Große und Erhabne gerichtet, hatte Klopstock in diesem Gedicht den Zeitgenossen eine ideale Welt geöffnet, und wenn ihm die reale Grundlage der Dichtung, zugleich mit der formellen Gestaltung darüber verloren ging, so blieb der sittliche Gehalt seines Werkes doch von nachhaltigem und bedeutendem Einfluß für die Literatur. — (Poetische Bedeutung.)

Wenn Gemüth und Empfindung, die mächtigsten Triebfedern von Klopstocks Dichtung, ein geschlossenes Epos nicht erschaffen konnten, in ihrer Uebermacht sogar der Ausführung desselben nachtheilig wurden, so waren sie in der Lyrik um so mehr an ihrem Platze. Klopstock als Odendichter steht daher auf einer ungleich höheren Stufe dichterischer Vollendung, und die Mängel, die ihm hier anhaften, treten gegen seine Vorzüge gänzlich in den Hintergrund. Fünfzig Jahre lang, und länger, zeigte sich seine Lyrik ausgiebig, aber nicht in vielbändiger Massenhaftigkeit ist uns seine lyrische (Oden-Dichtung.)

Lebensernbte aufbewahrt. Die Poesie war ihm ein hohes Heiligthum, dem er sich nur in der reinsten, weihevollsten Stimmung nahte. Seine Gedichte zeigen bei der Verschiedenheit der Anschauungen menschlicher Lebensalter auch einen verschiednen Charakter, allein diese Unterschiede sind weniger hervortretend, als ein so langes Leben voraussetzen ließe. Denn selten ist ein Dichter seinem Jugendprogramm so treu geblieben. Bewahrte er doch seine innere Jugend auch bis in das späteste Alter, und empfand noch als Greis wie ein Jüngling. Daher finden sich, trotz allem Wechsel der Anschauungen, doch dieselben Grundzüge in allen seinen Gedichten. Auch in der Form zeigt sich dies.

Von den frühsten Schulstudien her mit den alten Dichtern vertraut, lebte er sich ganz in ihre Rythmen ein. Der feierlich gemeßne Schritt derselben paßte zu der Erhabenheit seiner Empfindungen, ja es war für diese kaum eine andre Form möglich. Sie wurde ihm nicht nur zur andern Natur, sondern grundsätzlich zum höchsten und einzigen Muster des lyrischen Ausdruckes, und verleitete ihn, das „Reimgeklingel" überhaupt in den Bann zu thun. Die wenigen gereimten geistlichen Lieder beweisen wenigstens, daß er für sich selbst recht hatte, denn sie bleiben hinter seinen Oden weit zurück. Die antiken Formen der Elegie, vorzüglich aber der Ode waren es, denen er in ihren verschiednen Strophenarten hauptsächlich folgte, indem er sie bald strenger, bald freier behandelte. Zuweilen reichte auch diese Form nicht mehr aus für den Schwung seines Geistes, dann sprengte er die Fesseln gänzlich, und erging sich in dithyrambischer Regellosigkeit, die aber immer noch durch den Tonfall des Einzelnen an den antiken Rythmus erinnern. Mit dieser großartig konsequenten Einseitigkeit brach er, mehr noch als im Messias, der Dichtung wie der Sprache eine neue Bahn. Der Dichtung, indem er die antike Form mit deutsch nationalem Geist erfüllte; der Sprache, indem er ihre noch nie erkannte Vielgestalt, ihren Wohllaut und ihre Gewalt offenbarte. —

Zwei Gegensätze sind es, die vorzüglich in seiner frühsten Zeit hervortreten: Weichheit des Gemüths und Charakterfestigkeit, aus beiden entspringend: Melancholie und Selbstbewußtsein. Beides steigert sich durch die Erregbarkeit seiner Empfindung auf den höchsten Grad, und tritt scheinbar unvermittelt neben einander. Die Vermittlung aber liegt in seiner sentimentalen Natur, die bei überreicher Innerlichkeit der Jugend gern in der eignen Fülle schwelgt, und in einer Stimmung auch das Gegensätzliche zu vereinigen vermag. Daher oft das Weinerliche, das Hinschmelzen in Thränen, die Todesgedanken, bei allem frischen Genuß des Lebens. So oft auch Klopstock dem Gedanken an den Tod in seinen Jugendoden Raum giebt, er ist weit entfernt von einer finsteren, trübsinnigen Lebensanschauung. Wie die meisten Jünglinge von schnell erregbarem Gefühl, glaubt er an sein frühes Sterben

Sentimentalität.

(in einem Briefe an Bodmer spricht er es einmal aus) und je heitrer das Leben ihn erfüllt, um so mehr gefällt er sich in dem Gegensatz, seine Freunde um sich her sterben und sich allein übrig, oder sich selbst durch vorzeitigen Tod aus ihrem frohen Kreise gerissen, zu sehen. Die Zeit neigte zur Empfindsamkeit und Exaltation des Gefühls hin, seine eigne Natur war ein gesteigerter Ausdruck dieser Stimmung, und wiederum seine Dichtungen waren es, welche die Zeit recht eigentlich in das Pathos einer höheren Gemüthstemperatur versetzten. Wenn Jünglinge damals mit einer Flasche feurigen Weins auf den Kirchhof gingen, über Gräbern auf Unsterblichkeit anstießen, und sich mit hervorstürzenden Thränen umarmten — war das eine weichliche Todessehnsucht, oder ein übersprudelndes Lebensgefühl? Die Jugendkraft wußte sich nicht zu lassen, und verlangte das Recht eines freien Ausdrucks jeder sittlich natürlichen Regung. Und natürlich war auch diese Regung, so schwer es auch dem realistischen Sinn unsrer Tage fallen mag, sich in eine solche Stimmung zu versetzen. Aber frage sich Jeder, der eine kräftige Jugend verlebt hat, ob er nicht in geselligem Kreise mit unverhohlener Wehmuth von Grab und Sterben gesungen, ohne auch nur im Geringsten daran zu denken, die überaus angenehme Welt zu verlassen! Und wenn nun Klopstock von den „frühen Gräbern" singt („Willkommen, o silberner Mond") oder in der Ode: die Sommernacht („Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab in die Wälder sich ergießt") sich ein Grab der Geliebten erträumt, schlägt er nicht Stimmungstöne an, die aus dem reinsten Aether poetischer Jugendlichkeit herabklingen? Das ist nicht Sterbensgefühl, sondern die gleichsam vom Körper getrennte dichterische Seele, die frei über aller Endlichkeit schwebt. Wer von diesen Oden nicht ergriffen wird, dessen poetische Empfänglichkeit müßte verloren gegeben werden.

Die natürlichste Regung der Jugend, die Freundschaft, trat bei Klopstock in ganzer Kraft auf. Der Cyclus von acht Liedern „an meine Freunde" (später „Wingolf" betitelt) besingen jenen Leipziger Kreis, aus dem die Bremer Beiträge hervorgingen. Ein hohes Gefühl seiner Kraft spricht sich gleich in der ersten Strophe aus, mit den Worten: „Unsterblich sing ich meine Freunde!" Und in der That, mit höherem Schwung und mehr Begeisterung sind Freunde eines Dichters nie unsterblich gesungen worden. — Schüchterner als die Freundschaft, tritt die Liebe auf. Ohne noch an etwas Gegenständlichem zu haften, malt sie sich Ideale für kommende Gefühle. So in der Ode an die „künftige Geliebte." — „Die du künftig mich liebst, o du aus allen erkoren, sag, wo dein fliehender Fuß einsam jetzt ohne mich irrt?" — „Ach, wenn du den doch auch kenntest, dessen liebendes Herz unbemerkt dir schlägt, dessen Wehmuth dich ewig verlangt, dich bang vom Geschicke fordert, von dem Geschick, das unbeweglich sie hört." — Man schelte das nicht als eine Klopstock'sche Flucht aus der realen Welt in eine verschwommene

Idealität, oder wenn man doch schelten will, so lege man es dem Idealismus der germanischen Natur zur Last. Denn dieses zarte Gefühl für eine nur geahnte Liebe ist ein in der Literatur wiederkehrender, ächt deutscher Zug. Schon Christian Weise, der Leichtfuß, sang einer künftigen Geliebten; Johann Heinrich Voß, der starke kräftige Voß, that es nach, und hundert andre junge Dichter in älterer und neuer Zeit, sangen ebenso von wahrem Gefühl getrieben, und ebenso gegenstandslos, wenn sie gleich einen schönen Namen für ihre Empfindungen erfanden. — Für Klopstock sollte sich indessen bald ein Gegenstand finden, und zwar in Sophie Schmidt, die er als „Fanny“ besang, der Schwester seines Freundes in Langensalza. Seine Neigung zu ihr blieb unerwidert. Dies gab nicht allein seinen Gesängen an sie eine tiefe Schwermuth, es stimmte überhaupt seine Dichtung für einige Zeit in eine düstere melancholische Tonart. In solcher Stimmung ließ sich seine Sentimentalität auch wohl über das leibliche Maaß gehen, und der zitternden Thränen, der bebenden Ahnungen, und der überspannten Empfindelei wird es zu viel, so daß man, mit Lessing, vor Empfindung gar nichts mehr empfindet. Aber dennoch, Klopstock war keineswegs jene himmelnde, in Thränen und Trübsal aufgehende Natur, zu der man ihn heutzutage gern machen möchte! Was ihn ergriff, das ergriff ihn ganz, und fand einen emphatischen Ausdruck in seiner Dichtung; allein innerlich zu gesund und kraftvoll, um sich niederwerfen zu lassen, wußte er mit sich zurecht zu kommen, und so auch von einer hoffnungslosen Liebe im erfrischenden Lebensverkehr zu gesunden.

Schon seiner frühsten schwärmerischen Richtung tritt eine heitre, ungebundne Hingabe an das Dasein zur Seite. Da zeigt sich in einer Reihe prachtvoller Oden ganz der lebensvolle, kräftige Jüngling. In allen Leibesübungen geschult und erfahren, singt er vor Allem dem „Eislauf“ (Begraben ist in ewige Nacht der Erfinder großer Name zumeist!“) ein Weihelied. — „O Jüngling, der den Wasserkothurn zu beseelen weiß, und flüchtiger tanzt, laß der Stadt ihren Kamin! Komm mit mir, wo des Krystalls Ebne dir winkt! Sein Licht hat er in Düfte gehüllt — wie erhellt des Winters werdender Tag sanft den See! Glänzenden Reif, Sternen gleich, streute die Nacht über ihn aus.“ — Und die ganze Jugend schnallte den Eisschuh an, der durch Klopstock erst recht in Aufnahme kam, und fühlte sich poetisch gehoben, wenn der Fuß, nach dem Vorbilde ihres Meisters, über die Fläche fuhr. Und welch ein prächtiges Bild — wenn immer ein Nebelbild — entrollt er, indem er in der Ode „die Kunst Tialf's“ den Chor der Barden im Wettgesang auf dem erstarrten Spiegel daherſausen läßt: „Siehst du sie kommen bei dem Felsen herum, in dem hellen Dufte des schönsten der Decembermorgen? — Wie des Jägers Lenzgesang aus der Kluft schallt, tönt unter ihrem Tanze der Krystall! Viel sind der Schweber um den leichten Stuhl, der auf Stahlen wie von selber schlüpft. — Schnell, wie der Gedanke,

schweben sie in weitauskreisenden Wendungen fort, wie im Meer die Riesenschlange sich wälzt!"

Die gesellige Freude des Sommers verherrlicht er in der Ode „der Zürchersee" („Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht über die Fluren gestreut"), die das Produkt eines Ausflugs in hold anmuthigem Verein mit Frauen und Jungfrauen war. Bis in sein höchstes Alter liebte er frohe Geselligkeit, und immer von frischer Jugend umgeben war er unter den Frohen der Fröhlichste. Der guten Stunde mit wackren Freunden beim Glase Wein huldigte er in mehreren Oden, so in der an Hageborn, an Gleim, vor allen aber in der Ode „der Rheinwein" („O du, der Traube, Sohn, der im Golde blinkt"). Diese Ode, in der sich eine fast antike Plastik des Ausdrucks mit deutscher Gesinnung und würdigem Ernst verbindet, ist ein vollendetes Meisterwerk. Abhold allen Wassertrinkern, aber auch abhold allem rohen Zechen, singt er hier der deutschen Kraft, die er mit dem feurigsten der deutschen Weine vergleicht, und spricht über Manneswürde und Verdienst Gedanken aus, wie die Zeit sie noch nicht gehört hatte.

So erhaben und bedeutungsvoll singt er auch sein Freiheits- und Vaterlandsgefühl. Oft und hart hat man Klopstock getadelt, daß er mit seinem Patriotismus an eine sagenhafte Urzeit anknüpfte, Ossians Nebelwelt auf deutsche Verhältnisse übertrug, die Literatur mit Barden bevölkerte, und ihnen ebenso nebelhafte Lieder von Freiheit und Vaterland in den Mund legte. Freilich war es nicht wohlgethan, daß er seit seiner Bekanntschaft mit der nordischen Mythologie, die griechische Götterwelt aus seinen früheren Oden entfernte, und sie durch nordische Gottheiten ersetzte. In dem Drange, dem nationalen Element in seiner Dichtung größeren Nachdruck zu geben, machte er sie dadurch nur unverständlich, denn die nordische Mythologie war nicht volksthümlich, nicht einmal bekannt, und drang in Deutschland niemals durch. Patriotismus.

Es gereichte dem Odencyclus „an meine Freunde" nicht zum Vortheil, daß er ihn in einen „Wingolf," worunter ein Tempel der Freundschaft verstanden sein sollte, umtaufte. Da mußte Hebe zu einer Göttin Gna werden, Pindar zum Ossian, Latonnas Sohn zu einem Uller; Gottheiten, wie Braga, Iduna, Hlyn, mit all ihren Attributen, machten eine durchgreifende Umarbeitung nöthig, die hinter der ursprünglichen Fassung zurückbleibt. Auch die Gesänge der Barden, die durch seine „Hermannschlacht" tönen, und in den unendlichen Bardenchören seiner Nachahmer wiederhallten, waren geeignet, die historischen Anschauungen zu beirren, und die Blicke rückwärts anstatt vorwärts zu lenken. Daß die seinigen aber, trotz dieser Anlehnung an die fabelhafte Zeit, vorwärts gerichtet waren, ist nicht zu verkennen. Es drängte ihn, einen deutschen Freiheitshelden zur Nacheiferung für das Vaterland zu verherrlichen. Weder das Mittelalter, noch die neue Zeit brachte ihm einen Stoff entgegen, worin sich grade diese Tendenz

rein, und abgelöst von andern Beziehungen, dargestellt hätte. Ueberdies war von der Geschichtschreibung noch wenig geschehen, historische Charakterbilder aus dem Chaos der Begebenheiten herauszuarbeiten, und sie der poetischen Benutzung darzubieten. Den schärferen Blick des gebornen Dramatikers, der auch in dem historisch noch Verworrenen den Stoff erkennt, aus dem er einen reinen Gewinn für die Kunst ziehen kann, wie Göthe im Götz von Berlichingen; oder der in die Gegenwart greift, und unscheinbaren Vorgängen eine nationale Bedeutung verleiht, wie Lessing in der Minna von Barnhelm; diesen Blick hatte Klopstock nicht. Er nahm den Stoff, den die Sage zur Geschichte gemacht, der für seinen Zweck am passendsten schien, der überdies nicht ohne Popularität war. Die drei Schauspiele, die er „Bardiete" nannte, (die Hermannschlacht, Hermann und die Fürsten, Hermanns Tod), kann im dramatischen Sinne niemand vertheidigen, dennoch aber war ihr sittlicher Gehalt von Bedeutung für die Zeit. Waren doch Begriffe, wie Freiheit und Vaterland, in Deutschland so gut wie verschwunden gewesen, und war es doch schon von Werth, daß sie einmal wieder an das nationale Gewissen pochten. Mochte die Mahnung immer hervortönen aus einer nebelhaften Urzeit, sie fand ihren Wiederhall in der Gegenwart, und die neue Jugend war dem Rufe weder taub noch müßig.

Bardiete.

Allein dabei ließ es Klopstock nicht bewenden. Wie lebhaft er mit der Gegenwart ging, zeigt die begeisterte Theilnahme, mit der er den amerikanischen Freiheitskrieg, und die Anfänge der französischen Revolution, die eine Regeneration der gesellschaftlichen Ordnung in Aussicht stellte, begrüßte. Die Proklamation der Menschenrechte war für ihn wie ein Handschlag der Geschichte selbst, daß die Menschheit von nun an erstarkt sei, das Kulturleben verlorner Jahrhunderte wieder einzubringen und ihrer höchsten Aufgabe entgegen zu wachsen. Daß Klopstocks Idealismus mehr erhoffte, als die Welt leistete, daß sich seine Begeisterung seit den Gräueln der neunziger Jahre abkühlte, und zum Zornesgericht wurde, versteht sich von selbst. Aber niemals wurde er so sehr Renegat, daß er die Mahnung an sein Vaterland, hinter der geistigen Bewegung nicht zurück zu bleiben, abgeschworen hätte. Von der Muse empfing er die Weissagung: „Dein Joch, o Deutschland, sinket dereinst! Ein Jahrhundert noch, so ist es geschehen, so herrscht der Vernunft Recht vor dem Schwertrecht!" Dichtete er doch selbst die Schlachtgesänge für künftige Freiheitskämpfe.

Das persönliche Unabhängigkeitsgefühl, den hohen Mannesstolz, der ihn erfüllte, wünschte er seiner Nation mitzutheilen. Vor Allen den Dichtern, die er gleichsam zu Hütern der Freiheit einsetzt. Von der sclavischen Nachahmung des Fremden mahnt er sie abzulassen und von deutschem Geiste durchdrungen zu singen, und zugleich thut er diejenigen in die Acht, die an Fürstenhöfen schmeichelnd um goldnen Lohn betteln. Obgleich mit Fürsten

vielfach in Verkehr, und von ihnen gesucht, hat er doch die Kühnheit, ihnen (in der Ode „Unsern Fürsten,“ und sonst) die Wahrheit mit gewaltigen Worten entgegen zu rufen. Die nicht mitschufen an den hohen Aufgaben der Menschheit, „deren Namen verweh', wie der Nachhall, wenn der Ruf schweigt.“ Und ob sie Pyramiden sich häuften, und ihren Ruhm durch Schmeichler ertönen ließen — „Pyramiden sanken, der Wandrer findet die Trümmer nur noch; Lobschrift, welche die Burg des Fürsten nur kannte, sie schläft in dem Goldsaal, wie im Grabe.“ Den Dichtern aber ruft er „mit des Stolzes Tönen“ zu: „Uns macht unsterblich des Genius Flug, und die Kühnheit des Entschlusses, von des Lohns Verachtung entflammt!“ Selbst zu einem Fürsten, wie Friedrich II., konnte er kein Vertrauen fassen. Sein vaterländisches Gefühl machte ihn ungerecht gegen den Helden des Jahrhunderts. Während andre Dichter, ebenso unabhängig, den Ruhm desselben sangen, wendete Klopstock sich von ihm ab, denn Friedrich verkannte den deutschen Geist, und begünstigte französische Sprache und Literatur.

Die deutsche Sprache aber war für Klopstock ein nationales Heiligthum, war sie doch zugleich das einzige feste Band, das die Nation äußerlich zusammenhielt. — „Die dich damals erhielten, Sprache, da im Forst der Weser die Erobererkette versank, schweigend in der Legionen Blut versank, sie umhüllt die Vergessenheit mit Nacht. Ah, die Geister der Gesänge, welche sie zur Schlacht ertönten dem zürnenden Vaterlandsheer, folgen mit der Todeswunde dir!“ — „Den Gedanken, die Empfindung, treffend und mit Kraft, mit Wendungen der Kühnheit zu sagen, das ist, Sprache des Thuiskon, dir ein Spiel! Wie sie herschwebt an des Quells Fall! Mächtiges Getön, wie Rauschen in den Nächten des Walds ist ihr Schwung!“ — Er war eine Zeitlang ernstlich mit sprachlichen Forschungen beschäftigt, und wurde nicht müde, seinen eignen poetischen Styl systematisch und charaktervoll auszubilden. Wie außerordentlich er die Sprache förderte, ist schon erwähnt worden. Allein er gerieth durch übertriebenes Streben nach Knappheit, nach charakteristischer Ausprägung der Gedanken auf Abwege. Zwar erschuf er eine poetische Sprache, die durch die Wahl des bedeutendsten und gehobensten Ausdrucks sich von der Prosa unterschied, aber in späterer Zeit durch ungewöhnliche Wortstellungen, Satzverschiebungen, Willkürlichkeiten, Härten und Ecken des Styls dunkel und unverständlich wurde.

Nicht die letzte an innerem Werth ist die Gruppe seiner religiösen Oden. Der Messias, der ihn so lange Jahre beschäftigte, erschöpfte sein frommes Gefühl nicht ganz, es ergoß sich daneben noch reichlich in kleinere rythmische Formen. Und hier war es, wo der Strom der Empfindung, im Anschaun der Herrlichkeit der Schöpfung („die Gestirne“ — „die Welten“ — „die Frühlingsfeier“) oder in der Inbrunst des Gebetes („dem Erlöser“) sich in schrankenloser Gemüthsfülle ergoß. Nichts von weichlicher Sentimen-

talität, Alles mit dem gewaltigsten Schwunge nach dem höchsten Ausdruck der Andacht strebend. — „Nicht in den Ocean der Welten alle will ich mich stürzen! Schweben nicht, wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts anbeten, tief anbeten, und in Entzückung vergehn! Nur um den Tropfen am Eimer, um die Erde nur, will ich schweben und anbeten!" Und nun eine prachtvolle, ganz vom Anschaun der Herrlichkeit der Natur und der Macht Gottes erfüllte Schilderung des neu erwachenden Lebens. Wie man auch über diese dithyrambische Erhebung denken möge, Wahrheit des Gefühls und tiefste innere Ergriffenheit wird niemand in ihr verkennen. —

Dramen. Klopstocks übrige Werke bedürfen nur einer kurzen Erwähnung. Seine Muse war bei ihnen nicht gegenwärtig. Zum Dramatiker brachte Klopstock nichts mit, und doch schrieb er eine Reihe von Schauspielen. Die drei biblischen: der Tod Adams, Salomo und David, sind grausam ermüdende scenische Dialoge mit der dürftigsten Handlung. Die drei schon genannten patriotischen Bardiete können im dramatischen Sinne um nichts besser genannt werden. Sie setzen die alten traurigen Wahrheiten von der Begeisterung des deutschen Volkes, von der gegenseitigen Eifersucht der Stämme und Fürsten, und von der Erschöpfung und Niederlage nach der Erhebung, auseinander, aber sie entwickeln sie nicht in dramatisch gegliederter Handlung. Der Eindruck, besonders der Hermannschlacht, war trotzdem auf die jüngere Generation bedeutend genug, und in der That fehlt es darin auch nicht an großen und schönen Zügen. Ging doch sogar Schiller einmal damit um, Klopstocks Hermannschlacht für das Theater zu bearbeiten.

Gelehrten-Republik. Große Erwartungen erregte ein schon lange vor seinem Erscheinen angekündigtes Buch des Dichters: „die deutsche Gelehrten-Republik. — Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wlemar." Hervorgegangen aus patriotischer Gesinnung, und gerichtet gegen engherzige Kritik zu Gunsten poetischer Genialität, wird die deutsche „Gelehrtenrepublik" oder Literatur dargestellt als ein Druidenstaat mit allerlei Ober- und Unterzünften, Meistern und Gesellen. Phantastisch und abenteuerlich ist die ganze Einrichtung, wunderlich die Auszeichnungen und Strafen (für die letzteren das „Naserümpfen, Belächeln, Tragen von ausländischen Folianten" u. s. w.), verschroben Ausdruck und Sprache. Die Enttäuschung und Mißstimmung über das Werk, auf welches man zu subscribiren so sehr geeilt hatte, war allgemein. Man wußte nichts damit anzufangen, und legte es als ein unangenehmes Buch bei Seite.

Aber dadurch werden Klopstocks Verdienste nicht beeinträchtigt. Wollte man selbst über seine Dichtungen weniger günstig urtheilen, der Geist derselben kann als überaus segensreich nicht verkannt werden. Klopstock war vor Schiller der erste, der das nationale Bewußtsein wach rief, der zu männlichem Stolz, zur Selbstachtung anfeuerte, und die verlorne Liebe zum

Vaterlande wieder in die Herzen flößte. Er weihte sich dem Vaterlande „schon da sein Herz den ersten Schlag der Ehrbegierde schlug“ — und so abstrakt diese Liebe anfangs war, sie arbeitete doch auf ein bestimmtes Ziel hin. Er erweckte von Neuem Muth und Vertrauen, an die Tüchtigkeit des deutschen Volkes zu glauben, erfüllte die Jugend mit frischem Lebensgeist, lehrte sie, die Fesseln der Konvenienz zu zerbrechen, und die freie Menschlichkeit und innerste Natur männlich, gesinnungsvoll, kräftig und edel walten zu lassen. Und auch jene zarteren Regungen der Familie, Freundschaft, Liebe, er hat sie vertieft, hat sie auf Adel der Gesinnung, Achtung und Selbstachtung gegründet, und ihnen eine Sprache unmittelbarer Wahrheit und Herzlichkeit gegeben. Mußte der frische und starke Ton, der aus seinem Vaterlandsliede eines deutschen Mädchens klingt, doch auch die Frauen tiefer ergreifen, und ihnen ihr Verhältniß zum Manne, ihre ganze Lebensstellung veredelt zeigen. Nur dem Jüngling will das Herz des deutschen Mädchens schlagen, der stolz und deutsch, und von Vaterlandsliebe erfüllt ist. Und mit welch einem Zauber keuschester Reinheit schildert Klopstock die Gestalt des Jünglings! (In der gleichnamigen Ode: „Schweigend sahe der Mai die bekränzte, leichtwehende Lock' im Silberbach.“) Er ist es, der überhaupt den Begriff des deutschen Jünglings am tiefsten erfaßt, ihn zuerst wieder zum Ausdruck und zu Ehren gebracht hat. Er drang nicht nur auf die Uebung und Veredlung auch des Körpers, er ging der Jugend selbst als Führer voran, lehrte sie reiten, fechten, schlittschuhlaufen, und in das Zufällige einen tieferen Sinn legen. So erhielt durch ihn, mit der gestählten Kraft, deutsche Sitte und deutsches Leben ein innerlich erhöhtes Dasein, um so reicher, als die geweckte Empfindung alle edleren menschlichen Bande verschönt und befestigt hatte. In der Ordnung war es, daß die von ihm angeregte, kräftig aufschießende Jugend (wie Göthe von seinen Leipziger Studentenjahren erzählt) des guten Gellert moralische Vorlesungen floh, weil diese Moral mit ihrer kränklichen Ergebung nur Schwächlinge erziehen könne; und nicht zu verwundern ist es, daß diese Generation jede innere und äußere Beschränkung vor sich niederwarf, und ihr Lebensgefühl in tumultuarischen Kraftäußerungen auszutoben liebte. Denn von Klopstock her leitet jene poetische Revolution, die als Sturm- und Drang-Zeit und Genieperiode der Literatur bezeichnet wird, und aus der auch die Jünglinge Göthe und Schiller emporwuchsen. Allein selbst seinem Heraufbeschwören der vernebelten germanischen Urzeit und der nordischen Mythologie entsprangen noch warme und befruchtende Quellen für die Dichtung. Hier knüpfte Herder an und entdeckte das deutsche Volkslied, und hier nahm auch die spätere Romantik ihren Ausgang. — So wirkte Klopstock in die Zukunft hinaus, das Rechte erstrebend, wenn gleich nicht immer auf dem rechten Weg zum Ziel, aber anregend und belebend, selbst wo er irrte.

Klopstocks Bedeutung.

Fünftes Kapitel.

Wieland.

Durch Klopstock war die Literatur in eine ideale Richtung gelenkt worden, eine Richtung, die durch die Entfesselung der Innerlichkeit den ersten großen Entwicklungsschritt des dichtenden Geistes bezeichnet, die aber, in ihrer großartigen Einseitigkeit darin gefährlich wurde, daß die Poesie sich in reinen Spiritualismus zu verirren drohte. Diese Gefahr wendete der Genius der Dichtung ab, indem er der Idealwelt Klopstocks ein Gegengewicht gab durch den Realismus Wielands. Was jener von seiner Dichtung ausgeschlossen hatte, die Sinnlichkeit, das ergreift Wieland als Stoff und Inhalt der Poesie, um eine Reaktion gegen das reine Empfindungsleben zu erschaffen. Allerdings war Wieland, nachdem auch er eine Jugendepoche der Schwärmerei abgethan, und diese Reaktion in sich selbst durchgemacht hatte, auf einem ähnlich gefahrvollen Wege, da sein Realismus gradezu in Sensualismus umschlug. Allein er kam von selbst dahin, seine sinnliche Richtung innerlich abzuklären, und auf sittlich ideale Zielpunkte hinzuarbeiten. Bei seinem unendlich reichen Talent, dem Glanz und der Anmuth seiner Darstellung, gewann er einen gleich großen Einfluß auf die Zeitgenossen, wie Klopstock, aber eine Vermittlung der Richtungen beider gab es für's Erste nicht, sie konnten nur neben einander hergehen. Die von Klopstock angeregte Jugend konnte Wielands Poesie nur mit Entrüstung von sich weisen und bekämpfen, zumal da Wielands Poesie über ein Decennium lang sich in offener Polemik gegen das Ascetische des Gefühlslebens erging. Mußte er so auf den Beifall eines großen Theils der heranwachsenden Generation verzichten, so gelang es ihm dafür gleich Anfangs durch die französische Grazie und Eleganz seiner Werke in den höheren Ständen ein Publikum zu gewinnen. Ja er war es, durch den diese erst eigentlich für die Literatur gewonnen wurden. Allein je mehr sein Talent sich abklärte, desto mehr wuchs seine Bedeutung und seine Einwirkung auf weitere Kreise, und nachdem die gegensätzlichen Richtungen sich an einander abgeschliffen hatten, fand er für seine Meisterwerke ein Publikum in der ganzen Nation. —

Gegensatz zu Klopstock.

Christoph Martin Wieland wurde am 5. Sept. 1733 zu Oberholzheim bei Biberach in Schwaben, wo sein Vater Prediger war, geboren. In seinem 14ten Jahre kam er nach der Schule zu Kloster Berge bei Magdeburg. Die streng pietistische Richtung dieser Anstalt sollte für einige Zeit von großem Einfluß auf sein Gemüth werden. Doch blieb er nur zwei Jahre hier. Nachdem er noch ein Jahr in Erfurt im Hause eines Verwandten zugebracht, kam er in die Heimath zurück, und zwar nach Biberach, wohin

Wieland's Jugend.

sein Vater inzwischen versetzt worden war. Schon hier wurde eine schwärmerische Jugendliebe in ihm mächtig. Seine streng orthodoxe Erziehung, der gewaltige Eindruck von Klopstocks Messias, und die erste Neigung zu einem gleichgestimmten weiblichen Wesen wirkten zusammen, ihm eine exaltirt religiös moralische Färbung zu geben, die in seinem eigentlichen Wesen gar nicht begründet lag. Bedenkt man die Wirkung, welche Klopstocks Dichtungen in ihrer Gesammtheit noch zwanzig Jahre später auf die deutsche Jugend machten, so wird man begreifen, daß Wieland als einer der Ersten, die von dem Messias ergriffen wurden, sich mit ganzer Begeisterung in eine dichterisch religiöse Stimmung versetzte. Blieb sein eigenstes Wesen auch unerkannt dahinter zurückgedrängt, er war eine reine, kindliche und erregbare Natur, und die Aufrichtigkeit seiner damaligen Gesinnung ist nicht in Zweifel zu ziehen. So entstand, angeregt durch Unterhaltungen auf einem Spaziergang mit Sophie von Guttermann, seiner Geliebten, Wielands erste Dichtung, „die Natur der Dinge, oder die vollkommenste Welt." — Siebzehnjährig bezog er die Universität in Tübingen, um die Rechte zu studiren. Doch wandte er sich mit mehr Eifer der Philologie, Philosophie und Geschichte zu, und entfaltete bereits in seinen akademischen Jahren eine große poetische Fruchtbarkeit. Er schrieb „Moralische Briefe," einen „Anti-Ovid," einen „Frühling," einen „Lobgesang auf die Liebe," Werke, die mit einer gewissen Ascetik auf alles Weltliche herabsehen. Selbst der „Lobgesang," wenn auch mit etwas wärmeren Lebensfarben angehaucht, gilt doch allein der himmlischen, aller Erdenlust entrückten Liebe. Wieland lebte still, menschenscheu, in sich gekehrt, er hatte keinen Freund, den er in seine ideale Welt hätte blicken lassen mögen. So beschloß er ein unvollendetes Gedicht „Hermann," an das Tribunal der Literatur, nach Zürich an Bodmer zu schicken, und zwar ohne seinen Namen zu nennen.

Bodmer war in hohem Grade beglückt über die hingebende Verehrung des jungen Mannes, und noch mehr, als er den Namen desselben erfuhr. *Wieland und Bodmer.* Schon schrieb er seinen Freunden, daß er einen neuen Klopstock gefunden habe, von gleich bedeutendem Talent, und ähnlicher poetischer Richtung. Indessen meinte Zellweger warnend, daß ihm der junge Mann von sehr „verliebter Complexion" erscheine, es seien „seine Ausdrücke in Betreff der Küsse zu saftig, und über die Liebe im Allgemeinen zu zärtlich, um aus der Feder eines rein spekulativen Dichters hervorgegangen zu sein." — Aber auch Bodmer war diesmal vorsichtiger. Erst ein halbes Jahr war vergangen, seit Klopstock Zürich verlassen hatte, und nun trat der eigenthümliche Fall ein, daß sich ein junger Dichter meldete mit gleichem Enthusiasmus, ähnlicher Geistesrichtung, und zum Ueberfluß auch mit einer unglücklichen Liebe ausgestattet. Bodmer, so sehr sein Herz ihn zog, entgegnete behutsam, und ließ sich unter der Hand erkundigen, mit was für einer Art von Persönlichkeit

er es zu thun habe. Als er aber erfuhr, daß Wieland ein höchst bescheidner, stiller Jüngling sei, von strengsten Sitten und fast ohne Verkehr, da konnte der gute alte Herbergsvater der Poesie nicht länger widerstehen, und lud ihn zu sich ein. — Wieland, freudig bewegt, sagte gern zu, schrieb aber doch, daß Bodmer, der anerkannteste Kunstrichter, der Kenner alter und neuer Literaturen, wohl mehr von ihm erwarte, als er werde leisten können.

Im Herbst 1752 langte Wieland in Zürich an. Ganz anders als mit Klopstock war die erste Begegnung, das Beisammensein. Denn diesmal fand Bodmer wirklich, was er damals vergeblich erwartet hatte, den scheuen, schwärmerischen Jüngling, der bildsam, unverwöhnt, mäßig, voll Rücksicht und aufrichtiger Verehrung ihm entgegenkam. Noch sehr jung, eben erst 19 Jahr alt, von zartem Körperbau, glaubte er an eine Welt der Unschuld und Liebe, brachte er Bodmern die gleichen religiösen, wenn auch außerkirchlichen Gesinnungen entgegen, und den gleichen Hang zu philosophiren. Bodmer lag diesmal nicht in Ekstasen, aber er umfaßte seinen Schüler mit unendlicher Liebe, und freute sich seiner Studien und seines Fleißes. Wieland hatte keinen Sinn für Verkehr mit Genossen gleichen Alters, er blickte auf sinnlichen Genuß mit einer Art von stillem Hochmuth herab, und lebte allein im geistigen Verkehr mit Bodmers Freunden. So kam es zu einem herzlich warmen Verhältniß, wie zwischen Vater und Sohn, welches während der anderthalb Jahre, die Wieland in Bodmers Hause zubrachte, ungetrübt fortdauerte. Doch wußte der Jüngere seine innere Selbständigkeit durchaus zu bewahren, und der Alte ließ ihn gewähren, selbst wo er kopfschüttelnd mit dem poetischen Schaffen desselben nicht einverstanden war.

Wieland traf grade in Zürich auf die Zeit, da die literarischen Streitigkeiten den letzten erbittertsten Gipfel erreicht hatten. Bodmers Patriarchaden waren durch die bekannte „Aesthetik in einer Nuß“ von Schönaich in gehässigster Weise mitgenommen worden. Wieland hatte keine Lust sich in den Kampf zu mischen, der ohnedies, trotz aller Heftigkeit der Gegner, längst zu Bodmers Gunsten entschieden war. Dagegen dichtete er in Bodmers Hause, und ganz angelehnt an dessen Patriarchaden „die Prüfung Abrahams,“ und „Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde,“ nach dem Muster der Engländerin Rowe, die er schon früher begonnen hatte. Sie sind erfüllt von einer weichzerflossenen Frömmigkeit, die ganz der Welt entrückt, in höheren Regionen nur dem Gedanken der Unsterblichkeit lebt. In diese außerweltliche und ätherische Stimmung versank er nur noch mehr, als das Verhältniß zu seiner entfernten Geliebten sich trübte, und sie die Gattin eines Andern, des in kurmainzischen Staatsdiensten angestellten Herrn von Laroche, wurde. Allein ein menschlich tieferes und schmerzliches Ergriffensein war, wenn es überhaupt in ihm aufkam, bald überwunden; denn jene himmlische Liebe, mit der er Sophie als „Serena“ gefeiert hatte, konnte auch

nach ihrer Verheirathung fortbestehen. Und so tritt bei ihm zuerst der Gedanke der platonischen Liebe auf, in welchem er mit Serena wieder ausgesöhnt ist, und ihr seine ganze Hingebung ungetrübt lassen kann. Der geistige Verkehr mit ihr wurde daher fortgesetzt, allein Wieland kam auch bald zu der Ueberzeugung, daß in diese platonische Liebe mehr als eine Geliebte aufgenommen werden könne, ohne daß die eine durch die andre beeinträchtigt würde.

Er hatte inzwischen Bodmers Haus in aller Herzlichkeit und Freundschaft verlassen, und, um sich eine eigne Existenz zu gründen, eine Hauslehrerstelle bei dem Amtmann von Grebel übernommen. Hier trat er zum erstenmal in Verkehr mit Frauen. Die Freundinnen der Dame des Hauses nahmen ihn in ihr Interesse, er wurde der Mittelpunkt eines weiblichen Kreises, in welchem philosophirt, mit Empfindung geschwärmt, und über Religion und Liebe disputirt ward. Obgleich alle diese Damen über 40 Jahre alt waren, und keine von ihnen jemals eine „Beauté" gewesen, er aber ein 21jähriger Jüngling war, bildete sich doch ein platonisches Verhältniß zwischen ihm und mehreren dieser schönen Seelen, das zwar gewiß zu seiner Erziehung beitrug, aber bei der Verstiegenheit in den Aether der Liebesgefühle, den Gipfel unnatürlicher Empfindelei erreichte. Von den Werken, die aus dieser Stimmung hervorgingen, seien hier nur genannt die „Empfindungen eines Christen" (1755), in welchen sich bei aller Liebesschwärmerei eine knabenhaft mönchische, und dabei herausfordernde Verachtung alles Sinnenlebens ausspricht.

Bodmer war längst stutzig geworden über die Richtung seines Schützlings. Er, der von dem Umgang mit Frauen gar nichts hielt, war über diesen empfindelnden Weiberverkehr ungehalten, und verspottete ihn gelegentlich. Er hoffte inzwischen auf eine baldige Umkehr Wielands. Daß diese Umkehr jedoch zu einer völligen Reaktion gegen die übersinnliche Weltanschauung werden sollte, ahnte er freilich nicht. Richtiger wurde dies in Norddeutschland vorausgesehen. Lessing nämlich wies den jungen Dichter in den Literaturbriefen über den herausfordernden Ton der „Empfindungen eines Christen" (worin er Uz und die Anakreontiker angegriffen hatte) scharf zurecht, und machte ihm deutlich, daß er nichts weniger als christliche Gesinnungen habe, wenn gleich das Christenthum immer das dritte Wort bei ihm sei. Noch tiefer aber durchschaute ihn Nicolai, der in den „Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften," über ihn sagt: „Die Wielandische Muse ist ein junges Mädchen, das auch, wie die Bodmerische, die Betschwester spielen will, und der alten Wittwe zu Gefallen sich in ein altväterisches Käppchen einhüllt, das ihr gleichwohl nicht kleibet. Sie bemüht sich, eine verständige, erfahrene Miene anzunehmen, unter der ihre jugendliche Unbedachtsamkeit nur zu sehr hervorleuchtet; und es wäre ein merkwürdiges Schauspiel, wenn die junge Frömmigkeitslehrerin sich wieder in eine muntre Modeschönheit verwandelte." Nicolai über Wieland.

Und in der That mußte, nachdem der Gipfel des überschwänglichen Platonismus erstiegen war, der Umschlag folgen, der Wielands eigne Natur zum Vorschein brachte. Es bedurfte nur weniger Uebergangsstufen, um sie zu entwickeln. Der dialogisirte Roman „Araspes und Panthea" behandelte schon die Gegensätze der glühend sinnlichen Liebe eines jungen Fürsten zu einer Frau, die ihrem Gatten mit unverbrüchlicher Treue anhängt, und die den stürmischen Verfolger zur Entsagung und zu einem platonischen Verhältniß zu stimmen weiß. Das sehr matte Trauerspiel „Johanna Gray" berührt solche Gegensätze gar nicht mehr, und schon dieser Gewinn eines neutralen und allgemeinen Gebiets wurde von Lessing in den Literaturbriefen mit den Worten begrüßt: „Freuen Sie sich mit mir! Herr Wieland hat die ätherischen Sphären verlassen, und wandelt wieder unter den Menschenkindern." — Das unbedeutende und nicht vollendete Gedicht „Cyrus" kann übergangen werden. Wichtiger war es, daß Wieland (1759), als seine Zöglinge in Zürich ihm entwachsen waren, einen Ruf als Hauslehrer nach Bern in die Familie des Landvogt Sinner annahm. Jetzt schon ein berühmter Dichter, kam er hier in die ersten, zugleich literarisch theilnehmenden Gesellschaften, wo man der französischen Bildung freieren Zutritt verstattete, der seraphischen Poesie aber nicht in gleichem Maaße hold war. Auch er sollte hier die Schwingen des Seraph ablegen, und sich mehr und mehr zum Menschen umschaffen. Von der größten Bedeutung für ihn wurde die Bekanntschaft mit der geistvollen Julie Bondeli, der Freundin Rousseau's. Die Philosophin zog ihn mächtig an, und wenn er durch ihr Wesen auch wieder abgestoßen wurde, so brachte dies vertraute Verhältniß mit ihr ihn doch in leidenschaftliche Stimmungen, die seine eigentliche menschliche Natur erweckten. In diese Zeit fällt das Fragment einer Dichtung, „Theages, oder Schönheit und Liebe," welches seine innere Wandlung als vollendet bezeichnet. Theages plädirt hier bereits zu Gunsten der sinnlichen Liebe, während Diotima den geistigen Amor gegen den sinnlichen vertheidigt. Die Kennerin Aspasia aber entgegnet der Vertheidigerin: „Diese beiden Amore sind sich nahe verwandt, und es ist oft geschehen, daß sie ihre Kleidung gewechselt haben, und daß der leibhafte Cupido erschienen ist, das Wort zu halten, welches der platonische Sylph gegeben. Cupido ist ein wahrer Proteus, der sich so gut in einen Platoniker, als in eine Franziskanerkutte maskiren kann, und wenn er die Dame Phantasie auf seiner Seite hat, so weiß ich nichts, was die beiden Schelme nicht ausrichten könnten." —

Wielands Umwandlung.

Die ganze Reihe der bisherigen Dichtungen Wielands ist poetisch sehr unbedeutend. Einem tieferen Scharfblick, wie er in Lessing und dessen Kreise lebte, entging das Talent des Dichters nicht, wenn die bisherigen Werke es gleich noch unentwickelt und in Verirrungen befangen zeigten. Wieland selbst urtheilte in späteren Jahren nicht zum Besten über diese Arbeiten, er nahm

sie zum Theil in seine gesammelten Werke gar nicht auf, zum Theil verwies er sie in die Supplementbände. Für die Literatur haben sie keine Bedeutung, und von Interesse sind sie nur, insofern sich an ihnen Wielands frühe Befangenheit und seine Umwandlung verfolgen läßt.

Es war die Zeit gekommen, da er der Schweiz, wo er acht Jahre gelebt hatte, Lebewohl sagen sollte. Von Bodmer hatte er sich innerlich sehr weit entfernt, und sollte es fortan mehr und mehr, aber weder seine Verehrung für diesen, noch das herzliche Einvernehmen mit ihm wurde dadurch gestört. Eine liebenswürdig, geschmeidig taktvolle, und jetzt auch welterfahrene Persönlichkeit, wie Wieland, wußte jeden Zwiespalt auszugleichen. — Er ging (1760) nach Biberach zurück, um dort in das öffentliche Geschäftsleben einzutreten. Als Kanzleidirektor fand er eine Fülle von trockner und recht unbequemer Arbeit, die aber doch nicht im Stande war, seine poetische Fruchtbarkeit zu unterdrücken. Vor Allem wurde der Umgangskreis, in den er hier eintrat, wichtig für ihn. Das Gut Warthausen bei Biberach, wohin sich der kurmainzische Minister Graf Stadion zurückgezogen hatte, war der Sammelplatz einer glänzenden und geistreichen Geselligkeit. Hier fand er auch Sophie von Laroche wieder, die mit ihrem ebenso geistvollen Gatten eine Zierde dieses Kreises war. Den französisch eleganten Gesellschaftston, den er zum Theil schon in Bern kennen gelernt, fand er hier in noch gesteigerter Ausprägung wieder. Französische Literatur, Witz und Geschmack, weltmännische Leichtlebigkeit, die auch einer graziösen Frivolität sittlicher Anschauungen nicht entgegen war, bildeten hier die geistige Sphäre. Der Ankömmling, wohl aufgenommen, fand sich bald zurecht, und was ihm etwa noch fehlte, das vollendeten die Gesellschaft, französische Bücher und die Bekanntschaft mit der praktischen Philosophie des Engländers Shaftesbury.

Unter solchen Einflüssen entstanden seine „Griechischen Erzählungen," deren Erscheinen nach zwei verschiednen Seiten hin Entzücken und Entsetzen hervorriefen. Denn während die vornehme, französisch gebildete Welt, und der Theil des Publikums, dem die seraphische Dichtkunst gar zu empfindelnd wurde, die lebendige Anmuth dieser Erzählungen begrüßten, sah die andre Partei den Seraph, den sie bisher zu den Ihrigen gerechnet hatte, in einen Faun verwandelt; in einen höchst zierlichen und graziösen Faun, aber doch als einen Faun, der allein dem Rechte der Sinnlichkeit lebte. Griechische Erzählungen.

Es ist nicht wunderbar, daß Wieland, nachdem er mit den ätherischen Regionen gebrochen, nun in das gegensätzliche Extrem verfiel, und die nackte Sinnlichkeit zum Ausgang und Ziel seiner Dichtung machte. Jemehr die himmlische Liebe der schönen Seele sich einst breit gemacht hatte, desto mehr bot ihr die Sinnenlust jetzt lachenden Trotz, und die Phantasie erging sich in Ausmalung der üppigsten Bilder. Die ganze Reihe dieser lüstern, frivolen Erzählungen, das Urtheil des Paris, Endymion, Aurora und Cefa-

lus, vorzüglich aber Juno und Ganymed, ein Gedicht, das die Grenzen des Schicklichen in beleidigender Weise überspringt, zeigt den Dichter daher auch nur wieder in einer neuen Verirrung seiner Natur. Die Opposition trieb ihn in's Uebermaaß. Allein trotzdem war der Beifall dieser Dichtungen nicht so ungerechtfertigt. Vor Allem ist es die Sprache, die im Gegensatz zu der Geschraubtheit der späteren Klopstockschen Ausdrucksweise, und der seiner Nachahmer, den natürlichen Boden wieder gewinnt. Gewandt, geistreich, witzig, leicht fließend, kündet sie schon den künftigen Meister an. Und ebenso mußte die Darstellung sich durch ihre Eleganz und den Reichthum an Bildern und Anschauungen Demjenigen empfehlen, der in der übersinnlichen Richtung der Poesie vergeblich danach gesucht hatte.

Allein dieser Gegensatz gegen die Empfindungswelt kündigte sich in den griechischen Erzählungen nur erst als subjektive Reaktion an. Fortan aber sollte er bei Wieland zur Tendenz, zum bewußten Kampf gegen das hochmüthige, weltverachtende Schweben im reinen Gefühlsleben werden. Der erste Schritt hierzu war der Roman „Don Sylvio von Rosalva, oder der Sieg der Natur über die Schwärmerei" (1764). Doch auch dieser Roman war nur erst ein indirekter Angriff, indem er die Gegensätze nicht als Gefühlsschwärmerei und Sinnlichkeit, sondern nur bildlich als Idealismus und Realismus hinstellt. Don Sylvio ist ein junger Mensch, der durch das Lesen von Feenmärchen verwirrt ist, an die Wirklichkeit dieser Geschichten glaubt und endlich von seinem Irrthum abgebracht wird. Eine Donquixotade, die weit hinter ihrem Vorbilde zurück bleibt. Man kann über diesen Roman schneller hinweg gehn, obgleich er Wielands Vorzüge und Mängel schon vollständig zur Erscheinung bringt. Der zweite Titel des Werkes ist aber bezeichnend für die Aufgabe, die Wieland sich von nun an gestellt hatte. Denn eine ganze Reihe von Dichtungen behandelt jetzt das eine Thema, den Sieg der Natur über die Schwärmerei; diese bald als Sentimentalität, bald als Platonische Liebe, bald als Philosophie, bald als Tugendascetik gefaßt, und nicht ausschließlich auf die Sinnlichkeit, sondern überhaupt auf die Wirklichkeit zurückgeführt.

Agathon. Schon der nächste Roman, Agathon (1766), behandelt diese Aufgabe in ihrer ganzen Ausdehnung, und stellt sich eine sittliche Lösung der Gegensätze zum Ziel. Die Scene ist, wie von nun an in den meisten seiner Romane, Griechenland. Es wird später, bei der Gesammtübersicht derselben, genauer auf Wielands griechische Welt, wie auf die besonderen Charakterzüge seiner Romandichtung, einzugehen sein, hier sei es nur um die Hauptgeschichtspunkte der Entwicklung Agathons und seines Dichters zu thun. — Die Geschichte Agathons, im 4ten Jahrhundert vor Chr. spielend, knüpft in sofern an die historischen Begebenheiten und Personen an, als dieselben für gewisse Lebenswendungen des Helden mitwirken. Es ist nicht die antike Welt als

solche, die gezeichnet wird, sondern mehr eine antik stylisirte Folie, auf der die sonst ganz romantisch behandelte Entwicklung des Helden vor sich geht. In dieser soll gezeigt werden, wie viel die bloßen Kräfte der Natur zur Weisheit und Tugend beitragen, und wie viel Fehltritte, Veränderungen der Denkart, und Erfahrungen aller Art dazu gehören, eine sittliche Weltanschauung mit den realen Lebensforderungen harmonisch zu verschmelzen. Sehen wir zu, wie und ob der Dichter diese Aufgabe gelöst hat.

Agathon, ein Jüngling, durch körperliche Schönheit ebenso ausgezeichnet, wie durch geistige Begabung, ist unter den Tempelknaben des Delphischen Heiligthums erzogen, und hier schon eingeweiht worden in die Orphische Philosophie. Eine frühe Neigung zu einer Jungfrau, ebenfalls im Dienste des Tempels, entrückt ihn ganz in ätherische Regionen, und wie sich die Liebenden nur im Mondlicht sehen und sprechen dürfen, so ist ihr Verhältniß ganz mondscheindämmrig gehalten, und der Farben tagesheller Lebenswärme entkleidet. Beide schwärmen für einen Zustand der Geister, die, ganz abgelöst von den Schranken der Körperlichkeit, in einem seligen Dasein, rein ausgefüllt vom Anschaun des Schönen, Göttlichen und Ewigen, aufgehn. Ein Angriff auf seine Tugend nöthigt Agathon, wenn er nicht sich und der Geliebten ein furchtbares Schicksal bereiten will, zur Flucht. Nach mancherlei Schicksalen kommt er als Sclave in den Dienst des Sophisten Hippias. Dieser wird aufmerksam auf die geistige Begabung Agathons, und da er in ihm einen Idealisten erkennt, der die Wirklichkeit in einem ganz falschen Lichte sieht, beschließt er, ihn von der wesenlosen Traumphilosophie zu seinem eignen System zu bekehren. In diesem giebt es nur eine Triebfeder alles menschlichen Handelns, den Egoismus, der auf Genuß und Vortheil ausgeht. Die Klugheit hat die Wege zu diesem Ziel zu bahnen und zu regeln, und alle sind gestattet, wenn List und feine Berechnung die geistige Führung übernehmen. Einem solchen Materialismus gegenüber empfindet Agathons reines Gemüth nur Abscheu, und er ist geistig gewaffnet genug, nicht nur ihm zu widerstehen, sondern auch den Sophisten selbst von der Haltlosigkeit seiner Philosophie zu überführen. So gerathen beide in einen Kampf, in welchem Hippias alles an den Sieg zu wenden beschließt. Auf Agathons Jugend und die Erfahrung der Haltlosigkeit tugendhafter Grundsätze gestützt, bringt er ihn in den Dienst der schönen Danaë. Diese geistig höchst glänzende, liebenswürdige und reizende Frau theilt ganz die Ansichten des Hippias, und ihr Leben ist nur eine Bethätigung ihrer Philosophie. Auch ihr ist es von Interesse, einen reinen Idealisten und Schwärmer an sich zu ziehen, und indem sie mit den feinsten Künsten ihren ganzen Zauber spielen läßt, verliebt sie sich allen Ernstes in ihn. Agathon, unkundig der Gefahren, die ihm bereitet werden, verehrt in Danaë nur ein neues Tugendideal, und kommt erst zur Besinnung über sein Verhältniß, als er mit seiner Sinnlichkeit bereits

an sie gefesselt ist. Hippias ist es, der ihn mit höhnischem Siegesgefühl wach ruft. Allein Agathon, von ganzer Leidenschaft erfüllt, und mehr im Gemüth, als von sinnlichem Taumel ergriffen, findet sich in seinem Idealglauben nur bestätigt. Anders freilich muß er denken, als der Sophist ihm nicht nur die Vergangenheit Danaë's enthüllt, sondern ihm auch betrügerische Beweise seiner Anklage giebt. Der Traum verschwindet vor Agathons Augen, er sieht die Göttin in den Staub erniedrigt, sich selbst als verächtlichen Thoren dem Spotte preis gegeben. So entflieht er auch von hier.

Auf diesen Sieg der Natur über die Schwärmerei legt der Dichter ein Gewicht, als gälte es eine Lehre zu beweisen, und sicher führt er stillschweigend die Absicht einer Beweisführung im Schilde. Und doch wird dadurch nichts bewiesen, weder etwas zu Gunsten des Sophisten, noch zum Schaden sittlicher Grundsätze. Es wird nur der einzelne Fall geschildert, wo eine übersinnliche Schwärmerei durchaus keine genügende Schutzwache ist gegen die menschlichen Triebe, und diese sich früher überrascht finden, als sie die Niederlage geahnt haben. Die platonische Liebe, die dem Dichter selbst so viel zu schaffen gemacht hatte, soll als unhaltbar, ein Hirngespinnst, dargelegt werden. Aber damit ist eine sittlich reine Lebensanschauung, wie sie, trotz aller Schwärmerei, in dem Charakter des Agathon niedergelegt ist, durchaus nicht an der Wurzel angegriffen, am allerwenigsten die Sittlichkeit selbst als ein Phantom bewiesen. Man kann fragen, hat Wieland denn das beweisen wollen, da er es nicht direkt ausspricht? Wenn er es nicht wollte — und es ist möglich, sogar wahrscheinlich, daß er es nicht gewollt hat — wozu dann der große Apparat, den überspannten Idealismus des Einzelnen über sich selbst zur Enttäuschung zu bringen? Diese Unsicherheit der prinzipiellen Anlage ist der Grundmangel des Werkes. Man sieht überall einen Kampf gegen die idealistische Weltanschauung der Klopstockschen Richtung, gleichsam als fehle ihr die sittliche Grundlage, die ihr doch durchaus eigen war; in Wahrheit aber ist es ein rein individueller Kampf des Dichters, der die Schwärmerei in sich selbst überwunden hatte, weil die ideale Richtung in ihm nicht aus sittlicher Nothwendigkeit hervorgegangen, sondern wie eine drückende Hülle seine Natur beeinträchtigt hatte. Damit ist noch keineswegs gesagt, daß seiner Natur das sittliche Element gefehlt habe, noch auch, daß er dieses in seiner Dichtung übersehn. Im Gegentheil arbeitet er auf ein sittliches Ziel hin, das er mit Hinzuziehung der Sinnlichkeit erreicht wissen will, also nur eine andre Art von Ideal. Und so kämpft er gegen Windmühlen, wenn er den einzelnen Fall mit großem Apparat immer wieder in Scene setzt, denn im Grunde steckt der Gegner in ihm selbst, und besteht aus nichts anderem, als den Reminiscenzen seiner eignen inneren Umwandlung.

Doch kehren wir zu Agathon zurück, der ebenfalls noch einige Wandlungen durchzumachen hat. Wenn auch im Innersten erschüttert durch seine

Erfahrung, doch keineswegs von seinem idealen Tugendglauben abgebracht, gelangt er nach Syrakus an den Hof des Tyrannen Dionysius. Das Staatsleben empfängt ihn hier, und er beschließt seine politischen Ideale auszuführen. Er scheitert damit, wird angeklagt und in den Kerker geworfen. Hier kommt er zur Ueberzeugung, zu viel auf menschliche Vollkommenheit gebaut zu haben, und daß man, um Gutes in's Werk zu setzen, die Charaktere und Verhältnisse berechnen müsse, und schon zufrieden sein könne, wenn man einen Theil seiner idealen Zwecke erreiche. In diesen einsamen Kerker-Reflexionen findet ihn ein Besuch des Hippias, der von seiner politischen Erhebung und seinem Sturze erfahren hat. Der Sophist glaubt ihn jetzt vollkommen bekehrt, muß aber hören, daß Agathon noch immer an Tugend glaube, sie nur nicht mehr überall suche, ja, daß er durch die Seltenheit derselben um so mehr von Möglichkeit menschlicher Vollendung überzeugt sei. — In Freiheit gesetzt, findet Agathon seinen Idealglauben durchaus bewährt in der vortrefflichen Familie des greisen Archytas zu Tarent, der unter den Seinen in einem kleinen Musterstaate lebt. Ja, noch mehr, der Held findet in der Nachbarschaft die schöne Danaë wieder. Seine Flucht, seine Verachtung, hatte ihr Wesen im Innersten erschüttert, denn sie liebte ihn mit ganzer Leidenschaft. All ihren Besitz und Reichthum hat sie hingegeben, mit ihrem Leben gebrochen, und ist hierher in die Einsamkeit gegangen, um in der Nähe des weisen Archytas zu wohnen. Die Schülerin des Hippias ist zu einer Idealistin geworden, Agathons Tugendglaube und die Liebe zu ihm hat sie, ohne daß dieser davon wußte, bekehrt. Auch Agathon fühlt bei ihrem ersten Wiedersehn die ganze Heftigkeit seiner Leidenschaft erwachen, und bestürmt sie, nun für immer die Seine zu werden. Allein statt dieser Versöhnung, die menschlich, sittlich und künstlerisch nothwendig gewesen wäre — was geschieht? Beide entsagen, nach schweren inneren Kämpfen — entsagen, um nur durch das Band geistiger Gemeinschaft mit einander verbunden zu bleiben. Anstatt diese Entsagungslust auch noch als eine Wandlungsstufe zu behandeln, und so zur endlichen Vereinigung um so reiner hinüber zu führen, schließt der Roman ohne harmonische Lösung ab. Soll diese frostige Ascetik die letzte Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit sein? Gegensätze, an welchen doch nun einmal das ganze Verhältniß entwickelt ist! Es wäre ein Ziel, das noch weit hinaus ginge über die letzte Verstiegenheit idealer Schwärmerei, ein Ziel, in welchem sich nimmermehr eine Vereinbarung von Tugend und Weisheit mit Natur und Menschlichkeit ausspräche.

Der Roman Agathon zeigt bereits alle Eigenheiten der Romandichtung Wielands ausgeprägt. Die Komposition ziemlich willkürlich, die Motive ohne innere Nothwendigkeit herbeigebracht, die Handlung durch das persönliche Hervortreten des Dichters in ungünstiger Weise fortwährend unterbrochen. Reflexionen dehnen sich, trotz alles Witzes und Geistreichthums, ungehörig,

bis zur Geschwätzigkeit ein, und geben der Darstellung eine übermäßige Breite. Allein größeres Gewicht ist hier auf die Vorzüge des Werkes zu legen. Wenn immer die Charaktere sich häufiger durch reflektirende Beleuchtung des Dichters, als in lebendiger Handlung entwickeln, so tragen sie doch feste, sichere Züge, um so klarer, wenn sie sich in der Sinnenwelt bewegen. Nicht sowohl in der Sinnlichkeit, sondern in der realen Welt der Erscheinungen. Wieland weiß Gestalten zu zeichnen, die wirklich sind, und dabei durch sein Schönheitsgefühl doch in eine erhöhte Stufe des Daseins erhoben werden. Hier steht ihm eine schöpferische Kraft zu Gebote, mit der er wahrhaft plastisch wirkt, sowohl in der Zeichnung von Menschen, als von Situationen. Seine Menschenkenntniß zeigt die feinsten psychologischen Wendungen und Uebergänge, und prägt die Charaktere so sprechend und bedeutend aus, daß man mit Porträts nach dem Leben zu thun zu haben glaubt. Die Geschichte Agathons, die hier nur in den äußersten Umrissen, und ohne Vollständigkeit wieder gegeben werden konnte, bringt in ihrem reichen Wechsel der Begebenheiten eine ganze Reihe vorzüglicher Gestalten, und meisterhaft entworfener Situationen. Mit welch einem plastisch meisterhaften Bilde wird der Roman gleich eröffnet, da Agathon im hellen Mondlicht aus dem Walde tritt, und in seiner Schönheit von den thracischen Weibern, die hier mit Cymbeln und Tanz ein wildes Bacchusfest feiern, für den jugendlichen Gott Dionysos genommen wird! Dieses farbenreich Prächtige, und zugleich bestimmt Ausgeprägte, immer deutlich zur Sinnenwahrnehmung Sprechende, mußte auf die Zeitgenossen, die an Klopstocks Dichtung dies alles vermißten, bezaubernd wirken, zumal da eine glänzende Darstellung, eine gefeilte, zierlich einschmeichelnde Sprache, den Eindruck des Schönen erhöhten. Daß Viele in den Gestalten und Verhältnissen des Romans einen Reflex, oder eine Copie deutscher Verhältnisse erkennen wollten, (so Klopstock in der Gestalt des Plato,) vergrößerte nur das Aufsehn desselben, während der Beifall vieler Andern dem Mittelwege zwischen den Gefahren des französischen Materialismus und dem seraphischen Sphärenleben Klopstocks galt. Allein die Hauptbedeutung des Romans liegt in der Wiedereroberung der sinnlichen Schönheit für die Poesie, ja eines Rechtes, als der nothwendigen Hälfte ihres Wesens.

Einen schon viel tiefer begründeten und künstlerisch abgeschlossenen Ausdruck erhielt Wielands Richtung in dem Gedicht Musarion (in drei Büchern), welches gleich nach dem Agathon erschien. Hier sind in nicht mehr als vier Personen die Gegensätze von Genußleben, Weltverachtung, Entsagung, Natur und Kunst, in eine poetische Handlung verflochten, und zu einer Lösung gebracht, die, wie die Verhältnisse einmal angenommen sind, nichts zu wünschen übrig läßt. Es ist auch hier ein Sieg der Natur über die Schwärmerei, der in verschiedner Weise zur Erscheinung gebracht wird; bei der edler angelegten Individualität in jener durch Kunst und Bildung

Musarion.

gereinigten Philosophie der Grazien, dem eigentlichen, sittlich poetischen Endziel der Wielandschen Dichtung. — Phanias, ein Jüngling von Athen, „der kürzlich noch von Grazien und Scherzen umflattert war, der Sieger aller Herzen, der an Geschmack und Aufwand keinem wich, beim muntern Fest, in durchgescherzten Nächten, dem Comus bald, und bald dem Amor glich“ — Phanias verliert sein Vermögen, und zugleich damit seine Freunde, die er als elende Schmarotzer kennen lernt. Zum Unglück erfüllt ihn um dieselbe Zeit eine heftige Leidenschaft für die schöne Musarion. Allein da diese Mißtrauen in seine Flatterhaftigkeit setzt, muß er sich verschmäht, und einen andern Günstling sich vorgezogen sehn. Dies erfüllt ihn mit Menschenhaß und Weltverachtung, er geht mit zwei Philosophen, dem Pythagoräer Theophron und dem Stoiker Kleanth in die Einsamkeit, um hier auf einem ärmlichen Gütchen ganz einer ascetischen Philosophie zu leben. In seinen beiden Genossen sieht er allein noch Menschen, tiefer Ingrimm und die schmerzlichen Nachwehen seines verwundeten Gemüths verblenden ihn, sie höher zu achten, als sie es verdienen. — In dieser Stimmung findet ihn Musarion, die von seiner Umwandlung gehört hat, und sich mit eignen Augen von seinem Sonderlingsleben überzeugen will. Er sieht in ihrem Besuch und ihrer freundlichen Anrede nur grausame Verhöhnung, und begegnet ihr mit Bitterkeit. Allein Musarion ist dagegen gewaffnet, denn sie kommt, um ihn von der Verkehrtheit seines Treibens zu überzeugen, und ihn aus der Gesellschaft seiner Genossen zu retten. Zu diesem Zwecke hat sie durch ihre schöne Dienerin Chloë ein gutes Mahl in seine Hütte tragen lassen, für ihn selbst aber den Zauber ihrer ganzen Liebenswürdigkeit mitgebracht. Obgleich Phanias diesen von Neuem zu empfinden beginnt, sträubt er sich dagegen, so wie gegen ihren Besuch, muß es sich aber gefallen lassen, daß sie mit ihm geht. Bei der Mahlzeit verwickelt sie die beiden Philosophen in ein Gespräch, in welchem dieselben die Lehre Weltverachtung und Entsagung mit großem Eifer entwickeln, während doch die leckeren Speisen keineswegs von ihnen verschmäht werden, und besonders der übermäßig genossene Wein ihr roheres Wesen schon hervortreten läßt. Musarion entfernt sich von der Gesellschaft. Phanias folgt ihr. Die kaum bezwungene Neigung erwächst in ihm von Neuem zur Leidenschaft, und er bestürmt sie um Gegenliebe. Da führt sie ihn zu seinen Genossen zurück, und zeigt ihm die beiden Philosophen, wie sie im Staube liegend sich um die Dienerin Chloë raufen. So, sagt sie, rächt sich jede unnatürliche Selbstüberhebung. Die gemeine Natur wird hinter der Hülle einer eitlen und nur scheinbaren Philosophie hervorgelockt, sobald die erste Versuchung an sie heran tritt, und selbst die edlere Natur, die „aus der Entbehrung selbst ein künstliches Vergnügen sich statt des wahren schafft,“ muß erkennen, daß es ein Wahn sei, entsagen zu wollen, wo das Leben sie überall zur Freude einladet. „Die hohe Schwärmerei taugt meiner Seele

nicht, so wenig wie Theophrons Augenweide; mein Element ist heitre, sanfte Freude, und Alles zeigt sich mir in rosenfarbnem Licht. Ich liebe dich mit jenem sanften Triebe, der, Zephyrn gleich, das Herz in leichte Wellen setzt, nie Stürm' erregt, nie peinigt, stets ergötzt. Wie ich die Grazien, wie ich die Musen liebe, so lieb ich dich." Der durch Kunst und Schönheitsgefühl gesicherte Mittelweg zwischen den Klippen des Sinnenreizes und ascetischer Empfindungsseligkeit ist die Bahn, auf die Musarion ihn lenken will, und auf welcher sie ihm, nachdem sie sich von der Wahrheit seiner Neigung überzeugt hat, entgegen kommt. — Plan und Ausführung des Gedichts sind gleich meisterhaft. Die glänzendsten Wendungen und Gedanken beleben den Dialog, die poetische Sprache zeigt sich hier in einer Fülle, Anmuth und Durchsichtigkeit, daß nicht nur Wielands Entwickelung damit als abgeschlossen, sondern auch seine Richtung auf dem Wege poetischer Vollendung erscheint. Wir wollen daher seine übrigen Werke, deren Anzahl, bei seiner großen Fruchtbarkeit, beträchtlich ist, fortan nach ihren Gattungen in Gruppen zusammenstellen, vorher aber in Kürze noch seinen weiteren Lebensgang verfolgen.

Wieland blieb neun Jahre lang in seiner amtlichen Stellung zu Biberach. Allein nachdem jener geistvolle Kreis zu Warthausen, der ihm das Leben in dem kleinstädtischen Ort allein erträglich gemacht, durch den Tod des Grafen Stadion sich aufgelöst hatte, fingen die engen Verhältnisse seiner Vaterstadt an, ihn zu drücken. Mit Freude begrüßte er daher eine Berufung an die Universität nach Erfurt (1769). Nur drei Jahre dauerte hier seine Wirksamkeit, dann folgte er dem Rufe der verwittweten Herzogin Amalia von Weimar, als Lehrer ihrer beiden Söhne. So betrat Wieland (1772) als Erster die Stätte an der Ilm, die bald darauf die größten Dichtergenien versammeln, und der Mittelpunkt der Literatur in Deutschland werden sollte. Hier in Weimar blieb er bis an sein Ende. Er wurde der Freund der Herzogin, lebte in freier Muße, bald auf seinem Gute Oßmannstädt, bald in Weimar, immer thätig und literarisch wirksam, und starb, nachdem er sein Lebensalter bis auf 80 Jahre gebracht, allgemein geliebt und betrauert (1813). Zu Oßmannstädt wurde er begraben.

Ruf nach Weimar.

Wielands poetische Fruchtbarkeit war, wie schon angedeutet, ganz erstaunlich, es ist nicht möglich, jedem einzelnen seiner Werke durch eingehende Betrachtung so gerecht zu werden, als die Bedeutung des Dichters es verdient. Er dichtete kleine poetische Erzählungen, umfassende Kunst-Epopöen, und Romane, schrieb philosophische, ästhetische Werke und politische Abhandlungen, übersetzte den ganzen Shakespeare und vieles von den Alten, und war eine lange Reihe von Jahren für seine literarische Zeitschrift, den „deutschen Merkur" thätig. Die wenigen dramatischen Versuche (Johanna Gray, Clementina von Porretta, Alceste) mit welchen er sich auf ein ihm unzugängliches Gebiet wagte, bedürfen kaum mehr als einer Erwähnung. Diesen konnte

er auch später durch Umgestaltung keinen bedeutenderen Werth geben, was ihm doch bei manchen andern Werken sehr wohl gelang. Denn unausgesetzt war er beschäftigt, seine früheren Arbeiten sprachlich und stylistisch neu zu fassen, und ihnen eine geschmackvollere und reinere Form zu geben. „Es ist nicht zu viel gesagt (schreibt Göthe), wenn wir behaupten, daß ein fleißiger und verständiger Literator durch Vergleichung der sämmtlichen Ausgaben unseres Wieland allein aus den stufenweisen Korrekturen dieses unermüdlich zum Besseren arbeitenden Schriftstellers die ganze Lehre des Geschmacks würde entwickeln können."

Wieland entnahm den Stoff für seine erzählenden Dichtungen fortan theils der Märchenwelt des Orients, besonders der Tausend und einen Nacht, theils italienischen Novellen, hauptsächlich jedoch den französischen Sagenkreisen des Mittelalters. Seine Romane verlegte er fast immer auf den Boden des Alterthums. Wir betrachten zuerst seine epischen Poesien.

Die sogenannte romantische Schule hat es ihm wohl zum Vorwurf gemacht, daß er seine der Romantik entnommenen Stoffe willkürlich, ohne Respekt vor dem Mittelalter, nach subjektivem Bedürfniß behandelte. Freilich Wielands Romantik. weiß er nichts von jenem ahnungsvollen mittelalterlichen Dämmerlicht, aus dem jene nur bunte Schattengestalten heraufzubeschwören verstanden, er wählt sich die Romantik nicht um ihrer selbst willen zum Stoff, sondern nimmt von ihr nur das Kostüm und den sagenhaften Hintergrund. Ueberdieß war es mehr die französische Feenwelt, in die er sich vertiefte. Großen Respekt brachte er dieser allerdings nicht entgegen, denn er behandelte sie im Ganzen ironisch, er trieb ein neckend übermüthiges Spiel mit ihr, und gewiß nur so war es möglich, das an sich Interesselose, oft sogar Abgeschmackte, poetisch zu verwerthen. Um so größeres Interesse weiß er seinen Gestalten zu verleihen. Zwar macht er sich über seine Helden und Heldinnen auch oft genug lustig, ohne sie doch in den Augen des Lesers poetisch zu vernichten; mit ein paar Zügen weiß er sie stets wieder herzustellen, so daß der Eindruck ungetrübt bleibt. Es sind warmblütige Gestalten, mit stark ausgeprägten menschlichen Trieben, plastisch herausgearbeitet, voll gesunden, frischen Lebens. Hier ist nun einem andern Vorwurf zu begegnen, der dem Dichter hauptsächlich von Denjenigen gemacht wird, die ihn nur wenig, oder gar nur vom Hörensagen kennen, — die Anzahl der letzteren ist heutzutage leider größer, als sie es billig sein sollte. Es ist allerdings wahr, daß die Sinnlichkeit in fast Sinnlichkeit. allen Dichtungen Wielands mehr oder weniger betont wird, aber durchaus unrichtig, daß sie in erster Reihe stehe, daß lascive Schilderungen alle seine Werke verunstalten. Schon oben ist gesagt worden, daß er, nachdem seine eigne innere Umwandlung bereits vollendet war, noch in einer Reihe von Dichtungen polemisch gegen die überschwängliche Schwärmerei verfuhr. Da begegnet es ihm, daß er in seinen Schilderungen üppig bis zur Lüstern-

heit verfährt, daß er auch wohl das Niedrige zum Stoffe seiner Darstellung wählt. Hier konnte sein Beispiel um so gefährlicher wirken, als er den Beweis lieferte, daß man das Bedenklichste in die gefälligste Form bringen, und mit trügerischer Anmuth über das Gemeine täuschen könne. Es ist dies ein Fleck, der manche seiner Dichtungen verunstaltet. Allein es muß besonders hervorgehoben werden, daß diese Dichtungen keineswegs auf der Höhe seines Talents stehen, wie ihn denn seine unerschöpfliche Fruchtbarkeit zu manchem verleitete, was ohne die Gunst und Gegenwart der Muse zu Stande kam. In seinen eigentlichen Meisterwerken wird man vergeblich verletzende Schilderungen suchen. Es müßte denn eine fade Prüderie, die mit ächter Sittlichkeit nichts zu thun hat, die Sinnlichkeit überhaupt aus der Poesie verbannen wollen. — Man kann ihn in den glänzendsten Gaben seines Genius durchaus ideal nennen. Seine Gestalten ringen zwar nicht nach Idealen, sondern nach erreichbaren Dingen; sie geben sich nicht sehr der Empfindung hin, aber sie haben Leidenschaft; sie sind nicht als Wesen höherer Art, sondern als Menschen, aber mit reinstem Schönheitsgefühl gezeichnet; sie sind nicht in erhabnen Aether, aber in den lebendigen Quell der Poesie getaucht. Und was harmonisch durchgebildet, plastisch lebendig sein eigenstes Wesen ausspricht — mag es auf so realem Boden stehn, als es will — was ist das anders, als ideal? Dies gilt nicht allein von Gestalten, wie Huon und Rezia, sondern von vielen andern (Gandalin, Clelia und Sinibald, Geron, Pervonte, dann die schon genannten Agathon, Danaë, Phanias, Musarion), die ebenso populär zu sein verdienen, als jene beiden.

Idris. In die Epoche ausgesprochener Polemik gegen die Sentimentalität ist das Gedicht „Idris und Cenide" zu setzen. Es war auf 10 Gesänge berechnet, blieb aber unvollendet. Der Abschluß bringt eben nur den Sieg der Natur über die Schwärmerei. Genau zu verfolgen ist der Plan des Werkes nicht, doch scheint es darin auf einen ähnlichen Gedankengang, wie im Agathon, abgesehen gewesen. In Form und Darstellung ist hier der Einfluß Ariosts unverkennbar. Mehrere Geschichten werden mit einander verflochten, jede immer im spannendsten Augenblick abgebrochen, um einer andern Platz zu machen, und wechselnd wieder aufgenommen zu werden. Es eröffnet sich eine höchst phantastische Welt, die bald in romantischem Kostüm glänzt, bald das antike Gebiet berührt, bald sogar auf einem ganz neutralen Boden spielt. Eine Fülle von Schönheit ist hier verschwenderisch ausgestreut, es liegt über manchen Stellen ein Glanz und Zauber der Poesie, der wie tropischer Blüthenduft berauscht, und die Sinne gefangen nimmt. Das Gedicht hatte das Schicksal, von Klopstocks Schule, dem Göttinger Dichterbund, in feierlichem Actus, als verderblich, verbrannt zu werden. — Aehnlich in der Anlage ist „der neue Amadis." Es hätte, eher als der Idris, Fragment bleiben mögen, denn es steht tiefer als andre Dichtungen Wielands. Vor Allem ist die Form

im höchsten Grade lüderlich, und trotz der Abtheilung in numerirten Strophen, läßt sich eine metrische Behandlung der Sprache kaum heraus finden. Ebenso unerfreulich ist der Inhalt, da kaum ein paar Züge für die abenteuerliche Verwirrung und das Karikirte der Gestalten entschädigen. Andre Werke, die in die gleiche Epoche gehören, und durch ihren Inhalt wohl gar abstoßen, können füglich übergangen werden, und für noch andre, die sich nicht zu Wielands dichterischer Höhe erheben, wie Schach-Lolo, die Wasserkufe, der Vogelsang, der verbannte Amor, mag eine bloße Erwähnung genügen.

Mit um so reinerem Antheil bleibt man bei denjenigen Dichtungen stehen, worin Wieland ohne alle polemische Beziehung, ohne Betonung des gegensätzlichen Standpunktes wider die Schwärmerei, kein anderes Ziel vor Augen hat, als das poetische. Der Dichter hatte in einer Reihe von Werken nicht sowohl mit der Sinnlichkeit gekämpft, als vielmehr den Kampf für sie bewußt durchgefochten. So gerechtfertigt dies war im Angesicht der gefährlichen übersinnlichen Verflüchtigung, in welche die Poesie bei Klopstock und seiner Schule sich verlor, so war doch auch er nach der andern Seite hin zu Verirrungen gelangt, die ihm selbst und der Literatur die nicht mindere Gefahr poetischer Ausschweifung drohten. Als ein Dichter von hellem Geist und Verstand mußte er diese selbst erkennen, und zu der Einsicht gelangen, daß es ein edleres Ziel der Poesie gebe, als den Kampf für ein bloßes Element derselben. Er, der aus einer reichen Fülle dichterischen Talents zu schöpfen hatte, mußte die sittliche Grundlage der Poesie um so schärfer in's Auge fassen, als er auf ihr seinen Realismus, wenn er ihn als bloßes poetisches Element höheren Zwecken unterordnete, je weniger tendenziös, nur um so wirksamer zu seinem Rechte bringen konnte. Diesen Boden eroberte er sich, und hier sind seine Meisterwerke zu finden. Die Sinnlichkeit ist nicht mehr besonders betont, sie macht sich nicht mehr in einzelnen Schilderungen üppig und breit, sondern fließt, rein und harmonisch abgeklärt, als warmes Lebensblut durch die Adern der Dichtung, oder tritt auch wohl ganz und gar zurück.

Betrachten wir zuerst eine Gruppe poetischer Erzählungen, die ohne märchenhafte Einkleidung, sich novellistisch und mit mehr psychologischer Durchbildung entwickeln. Da ist zuerst „Geron der Adliche." Eine greise Männergestalt mit großartig entworfenen Zügen, wird der leichtfertigen Jugend eines Hoflagers entgegen gestellt. Seine Lebensgeschichte zeigt einen ernsten Charakter, an den die Versuchung auch einmal mit Schmeicheltönen heran trat, und ihn einen Augenblick wanken machte. Aber mit ganzer Kraft riß er sich von ihr los, um desto würdevoller aus dem Kampfe hervorzugehn. Ebenso ernst und würdig ist der Ton dieses Gedichts, der niemals durch ironische oder neckende Einmischung aus der ruhig epischen Haltung weicht.

Reinerer Gehalt.

Novellistische Stoffe. Bewegter und von höchster Liebenswürdigkeit ist das Gedicht „Klelia und Sinibald." Eins der umfassendsten poetischen Werke Wielands, in 10 Büchern, und in der Form zu den vollendetsten gehörig. Die Handlung mit spannendem Interesse exponirt, so wenig man ihr auch eine tiefere Bedeutung zusprechen kann; die Sprache von der größten Zierlichkeit und Leichtigkeit. Es ist die Geschichte zweier Liebespaare, die, in Italien spielend, und ähnlich einer italienischen Novelle, sich in vortrefflicher Weise verwickelt und löst. Alles athmet heitres Leben, die Darstellung wird durch Laune, Witz und Geistreichthum in ein sonniges poetisches Licht gehoben. Jede Situation meisterhaft entworfen und ausgeprägt, ein farbiges, anmuthsvolles Gemälde. Die vier Hauptgestalten treten mit einer Schönheit und Feinheit der charakteristischen Unterschiede hervor, plastisch, voll ursprünglichen Lebens, wie sie nur dem vollendeten Meister gelingen. Hier hat Wielands Kunst, ohne doch die eigentlichen Tiefen des Gemüths zu berühren, und fast allein durch sinnliche Anschaulichkeit ein Bild entworfen, das durch poetische Kraft, Anmuth und Heiterkeit seines Gleichen sucht. Wenn das letzte Drittel des Gedichtes nicht mehr mit ganzer Frische wirkt, so hat das seinen Grund in dem Zerfahren des Stoffes. Flucht, Schiffbruch, Sklavenleben, bringen die vier Hauptpersonen in vier verschiedne Gegenden. Der bittre Ernst, der in die sonst heiter angelegte Handlung tritt, macht dem Dichter selbst Noth, und verleitet ihn zur Geschwätzigkeit, damit die Laune des Lesers aufrecht erhalten bleibe. Gelingt das schon nicht ganz, so nimmt auch der Schluß eine Wendung, die nicht gelungen erscheint. Auf einer wüsten Insel finden sich nicht nur die beiden Liebespaare, sondern noch zwei andre Menschenpaare zusammen, um hier eine neue Kolonie zu gründen. An sich ist es ein ganz guter Gedanke, daß die beiden Helden, die früher ein müßiges Schlaraffenleben in Palermo geführt, jetzt sich und ihren Frauen das Leben durch Arbeit erkaufen müssen. Allein in den Charakteren liegt nicht eigentlich eine Bürgschaft, daß die Mission, eine wüste Insel zu kolonisiren, für die verwöhnte Gesellschaft ein tröstlicher oder beglückender Abschluß sei, andrerseits wird die lokale Harmonie des Stoffes, ohne rechten Grund dadurch gestört. — Mehr als in allen andern Dichtungen Wielands ist die psychologische Entwicklung betont in „Gandalin, oder Liebe um Liebe." Das Gedicht steht auf der reinsten Höhe seiner Poesie. Die einfache Handlung läßt nur zwei Gestalten hervortreten. Wollte man sie gleich nicht gar zu wahrscheinlich nennen — denn der Held ist in dem Wahn zwei Damen zu lieben, während er es nur mit einer zu thun hat — so ist die Anlage doch so meisterhaft, daß bei dem überraschenden Ausgang die Unwahrscheinlichkeit kaum noch in Rede kommen kann, denn das rein Innerliche der Entwicklung läßt die äußeren Vorgänge ganz zurück treten. Dieser junge Gandalin ist eine reine Idealgestalt, und doch von lebendigster Wahrheit. Es war ein psychologisches Wagniß in ihm

neben der Neigung zu einer stolzen Schönheit, die ihn verhöhnt, und der er doch Treue gelobt hat, eine andre aufkeimen zu lassen zu einer verhüllten Dame, deren bezaubernde Stimme er nur hört, und die mit ihrer Versuchung ihm persönlich überall begegnet, wo er sie am meisten zu fliehen glaubt. Beide Neigungen wachsen neben einander, werden zur Leidenschaft, kämpfen gegen einander den Verzweiflungskampf, und gehen so alle Stufen psychologischer Entwicklung durch. So tief hat sich Wieland, außer im Oberon, in keinem andern Gedicht in das menschliche Gemüth versenkt. Er zeigt darin, welch eine Kenntniß auch des schmerzergriffnen Herzens er besaß, und mit welchem bewunderungswürdigen Reichthum der Quell der Empfindung bei ihm floß, wenn er sich dazu verstand, aus ihm schöpfen zu wollen. Das Gedicht ist ein reines Stück Poesie, und steht an innerer und äußerer Vollendung dem Oberon würdig zur Seite. Zu diesem seinem bekanntesten Meisterwerke möge uns eine kurze Uebersicht über einige seiner sonstigen romantischen Gedichte hinleiten.

Die Stoffe dazu entnahm er, wie schon gesagt, bald der Märchenwelt des Orients, bald dem bretonisch-französischen Sagenkreise des Mittelalters. Feenmärchen. Seine Behandlung ist es, wodurch er sie anziehend macht. Ergeht sich „in jener Ritterzeit, die, seit wir mit Cervantes lachen, zu nichts mehr taugt als Märchen daraus zu machen" — ergeht sich in ihr die Phantasie ungebunden und schrankenlos, so treibt er mit seiner Vorlage ein noch ungebundneres und übermüthigeres Spiel, und läßt über seinen Witz, Geistreichthum und Humor vergessen, daß man es mit an sich uninteressanten, oft abgeschmackten Dingen zu thun hat. — So behandelt er in dem „Wintermärchen, oder der König der schwarzen Inseln" eine Erzählung aus der „Tausend und einen Nacht." Eine abenteuerliche Geschichte voll Zauberspuk und Feerei, die aber durch ihre Hauptfigur, einen gutmüthigen Sultan, dessen gesunder Realismus der überirdischen Welt entgegengesetzt ist, grundkomisch wirkt. In geeigneter Stunde gelesen, wo die Gedanken unzerstreut einem poetischen Eindruck entgegenkommen, wird das Gedicht seine Wirkung nicht verfehlen. — Dasselbe gilt von dem „Sommermärchen, oder des Maulthiers Zaum." Es spielt an König Artus' Hof zu Kardigan, und erzählt das Abenteuer eines Ritters gegen Riesen, Mohren, Drachen und verwünschte Prinzessinnen. Der Accent liegt nicht auf diesen Abenteuern selbst, die ganz nebensächlich behandelt werden, sondern auf der drolligen Art, wie der Held mit seinen Gegnern verkehrt. Die Riesen und Ungeheuer werden von vornherein als lächerlich geschildert, Alles ist ein humoristisches Spiel mit den Ereignissen, bei welchem sich die gute Laune des Dichters auf den Leser überträgt. — Höher als die beiden genannten steht das Gedicht „Pervonte," hauptsächlich wegen der schärferen Charakteristik, und des Verweilens bei psychologischen Momenten. Halb ist es Novelle, halb Feenmärchen. Der

Held, eine Ausgeburt von Dummheit und Häßlichkeit, wird durch die Gunst der Feen in den schönsten Prinzen verwandelt, und erhält auf seinen Wunsch von ihnen auch Verstand „von besten." So erscheint er als ein liebenswürdiger, gutmüthiger, und mit allem Feingefühl einer höheren Natur und Bildung ausgestatteter Mensch. Allein die unedle Kleinlichkeit und endlich Untreue seiner schönen Frau, machen ihm das Leben zur Qual, und er wünscht sich in seinen früheren Stand zurück. Dies wird ihm auch gewährt, und Alles erscheint nur als ein bunter Traum, von dem ihm nichts bleibt als das Geschenk des Verstandes. So geistvoll und farbenreich das Ganze durchgeführt ist, so tritt doch grade in diesem Gedicht eine Unschönheit besonders hervor, die Wieland öfter begegnet. Er, der an Grazie und Feinheit des Ausdruckes seines Gleichen sucht, verschmäht es doch nicht, wenn er das Häßliche oder die Dummheit schildern will, die plumpste Bezeichnung zu wählen. Die Mißhandlung, die Pervonte von dem Dichter erfährt, die Ekelnamen, die ihm beigelegt werden, und durch die es sicherlich auf einen komischen Eindruck abgesehen ist, verfehlen ihre Wirkung dergestalt, daß sie geradezu widerwärtig berühren. Wenn man sich für die Gemüthslage des umgewandelten Pervonte interessirt hat, wie soll dies Interesse noch fortdauern, wenn der Held am Schlusse wieder in der alten Mißgestalt erscheint? Das bischen Verstand, was er zum Ersatz erhält, ist noch kein poetischer Ersatz, da das Gedicht die Bethätigung desselben gar nicht übernimmt.

Wir wenden uns, mit Uebergehung andrer kleiner Märchengeschichten

Oberon. von geringerer Bedeutung, zu der Spitze seiner Romantik, dem „Oberon." Aeußerlich schon unterscheidet sich das Gedicht von den übrigen, da es sich auf das Gebiet des großen Kunstepos stellt, und statt der freieren rythmischen Erzählungsform, sich in einer durchgeführten Strophe bewegt. Diese, an die Ottaverime der Italiener angelehnt, bewegt sich zwar immer noch frei genug, oft sogar sehr unordentlich, und hält fast nur durch ihre acht Verse an der italienischen Form fest, allein sie ist im Ganzen mit musikalischem Gehör behandelt, und konnte bei ihrem Erscheinen (1789) als eine Errungenschaft gelten, nicht minder bedeutend, als die Hexameter Klopstocks.

Die erste Anregung zu seinem Oberon verdankte Wieland einem altfranzösischen Roman „Hüon von Bordeaux," den er nur auszugsweise in der französischen „Bibliothek der Romane" kennen lernte. Er band sich jedoch in keiner Weise an die Vorlage, sondern überließ sich ganz seiner künstlerischen Freiheit und Gestaltungskraft. — Hatte der Dichter in seinen bisherigen romantischen Dichtungen sich bald auf das orientalische Märchengebiet, bald in den mittelalterlich französischen Sagenkreis gestellt, so verbindet er im Oberon die abendländische Welt mit der morgenländischen. Und zwar faßt er nach beiden Seiten hin festeren Fuß, indem er sich an gegebne historische Endpunkte lehnt. Hier entzieht sich kein fabelhafter König Artus mehr dem

regeren Interesse, sondern die mächtigen Gestalten Kaiser Karls des Großen, und auf der andern Seite des Kalifen Harun al Raschid beherrschen die Scene. Diese schwimmt auch nicht mehr in phantastischem Dunstkreise eines Kardigan, sondern ist als Paris und Bagdad deutlich und sicher bezeichnet. In wie sagenhaftem Lichte sie immer noch stehen mag, schon die annähernd historische Grundlage ist ein Gewinn für das Gedicht, im Angesicht der modernen Anschauung. Zwischen diesen beiden Endpunkten bewegt sich die übersinnliche Welt, diesmal kein ausländisch ungeheuerlicher Zauberspuk, sondern die der rein germanischen Mythe entstammte, und daher dem nationalen Bewußtsein näher liegende Elfenwelt Oberons. Mochte immer aus dem Zwerg Alberich ein französirter König Oberon geworden sein, so war doch dieser durch Shakespeares Sommernachtstraum für das germanische Sagenthum als eine Naturgottheit wiedererobert worden. Wieland durfte in Deutschland auf die Bekanntschaft mit Oberon und seinen Elfen, wie mit einem nationalen Element, rechnen, denn zwei Uebersetzungen Shakespeares (Wielands eigne, seit 1762, und Eschenburgs 1780) waren in den Händen aller Gebildeten. Schon durch das Zusammentreten dieser Bedingungen, die den Stoff dem modernen Bewußtsein näher brachten, wurde dem Werk ein für die deutsche Literatur tieferer Werth gegeben, der dazu beitrug, ihm einen dauernderen Antheil zu sichern, als andre Dichtungen Wielands sich erhalten konnten.

Oberon ist ein so bekanntes Gedicht, daß eine Wiedergabe des Inhalts als mäßig erscheint. Nur den sittlichen und künstlerischen Gehalt haben wir darin zu betrachten. Der erstere ist hier reiner und tiefer erfaßt, und dabei schärfer betont, als in andern Werken Wielands. Eine rächerische That des Helden zu Gunsten seines Hauses wird zur Schuld gegen den Kaiser, und treibt ihn zur Sühne hinaus auf ein unerhörtes Abenteuer. Er besteht es mit Hülfe des Elfenkönigs und gewinnt sich die Geliebte. Allein menschliche Schwäche läßt beide ein Gelübde, die Bedingung ihres Glückes, verletzen, und stürzt sie in neue Schuld, die nun um so härter gebüßt werden muß. Liebe und Treue erdulden Versuchungen und unsägliche Leiden, gehen aber siegreich aus allen Prüfungen hervor. Versöhnt ist ihr Geschick, versöhnt der Zwist Oberons und Titanias, versöhnt der Groll des Kaisers. Aus drei verschiednen Handlungen ist demnach der Plan zusammengesetzt, nämlich, nach Wielands eignen Worten: „Aus dem Abenteuer, welches Hüon auf Befehl des Kaisers zu bestehen übernommen hat; aus der Geschichte seiner Liebesverbindung mit Rezia; und der Wiederaussöhnung der Titania mit Oberon. Aber diese drei Haupthandlungen oder Fabeln sind dergestalt in Einen Hauptknoten verschlungen, daß keine ohne die andre bestehen, oder einen glücklichen Ausgang gewinnen könnte. Ohne Oberons Beistand würde Hüon Kaiser Karls Auftrag unmöglich haben ausführen können; ohne seine Liebe zu Rezia Komposition.

und ohne die Hoffnung, welche Oberon auf die Treue und Standhaftigkeit der beiden Liebenden, als Werkzeugen seiner eignen Wiedervereinigung mit Titania, gründet, würde dieser Geisterfürst keine Ursache gehabt haben, einen so innigen Antheil an ihren Schicksalen zu nehmen.“ In der That ist diese Komposition aus drei Handlungen in Eine, meisterhaft und einzig in ihrer Art. Nichts ist müßig, am allerwenigsten die Einwirkung des Wunderbaren. Es handelt sich nicht um eine leere Feerei, denn das eigne Interesse Oberons hängt von der Ausdauer der beiden Liebenden ab. Findet er in ihnen jene Liebe, die auch den Flammentod nicht scheut, um ihre Treue zu bewahren, so gewinnt er für sich selbst Titanias Liebe wieder. Allein damit das sittliche Element einen um so stärkeren Nachdruck gegenüber dem Wunderbaren erhalte, ist die Hülfe Oberons von der Widerstandskraft der Liebenden gegen die Leidenschaft abhängig gemacht. Von dem Augenblick an, da sie dieser erliegen, tritt die sittliche Schuld in ihre Rechte gegen sie, und Oberon kann ihnen erst wieder beistehn, als die Schuld durch lange Leiden gebüßt, und zugleich der Moment gekommen ist, da sie, als treu bewährt dem Tode entgegen gehen sollen. Wie viel Spielraum in dem Gedicht dem Wunderbaren und dem Zufall auch zugestanden sein mag, nur das Nebensächliche und Zufällige der Handlung wird davon berührt, nie aber das Wesentliche derselben. Dieses beruht in dem rein innerlichen Verhältniß Hüons und Rezias, auf welches die Wunderwelt nicht nur keinen Einfluß hat, sondern von dem sie sogar in der Hauptsache abhängig gemacht ist. Es darf daher auch kein Gewicht darauf gelegt werden, daß ein Theil, und der schwierigste, der Thaten, welche dem Helden aufgegeben sind, nicht von Hüon selbst, sondern durch die Macht seines Beschützers ausgeführt werden. Ist doch z. B. das Ausziehen der Zähne des Sultans, wider seinen Willen, und im Angesicht des ganzen dagegen einschreitenden Hofes, nicht allein eine so unausführbare, sondern mehr noch eine so burleske Aufgabe, daß sie besser einem dienenden Geiste überlassen bleibt. Hüons ritterliches Heldenthum zeigt sich gleich anfangs in einer Reihe von Thaten, so daß es später als unantastbar betrachtet werden kann. Uebrigens hat er nicht eigentlich die poetische Aufgabe, den Haudegen zu spielen, sondern seine sittliche Kraft zu entwickeln, und dabei könnte es genügen, daß sein Bild durch nichts getrübt würde, was gegen seinen heroischen Charakter spräche.

Charakteristik. Was nun diesen und die schärfere Charakteristik überhaupt betrifft, so kann man nicht sagen, daß Wieland durch Ausprägung innerlicher Besonderheit, Kennzeichnung und Sinnesart, seinen poetischen Gestalten tiefer begründete Unterschiede gegeben hätte. Allein wenn sie auch im Ganzen ziemlich allgemein gehalten sind, so ist doch das allgemein Menschliche in ihnen trefflich herausgearbeitet, und nach der Verschiedenheit ihrer Naturanlage und Bildungsstufe abgewogen und klar bezeichnet. Er giebt nicht sowohl interes-

sante Charaktere, als vielmehr Individuen. Diese aber von einer innerlichen Durchbildung und äußerlichen Anschaulichkeit, daß sie als plastisch geschlossene menschliche und poetische Gestalten dastehen. Es fehlt nicht an einzelnen Zügen, die als charakteristisch bezeichnet werden können, aber sie stehen nicht in erster Reihe, bilden sich nicht scharf heraus, sondern wirken nur mit, um das Gesammtbild, nicht sowohl das eines Charakters, als einer Natur, zu beleben. So in dem ehrlichen Scherasmin, der am schärfsten bezeichneten Gestalt des Gedichtes. Die niedere Natur ist in ihm vorzüglich, und sogar in einer gewissen Sonderstellung ausgeprägt; was ihn aber eigentlich interessant macht, ist die Treue, die Gutmüthigkeit, das natürlich Menschliche seines inneren Lebens. Dasselbe gilt von Hüon. Eine schöne, heroische Jünglingsgestalt, weniger durch geistige Vorzüge ausgezeichnet, aber vollendet in der Ausprägung alles menschlich Natürlichen, Edlen und Reinen in einem gewissen Lebensalter und Bildungsstande. Ueber Wielands Frauengestalten bleibe noch ein Wort bis zur Betrachtung seiner Romane aufgespart, für Rezia genüge inzwischen, daß ihr Charakter in ähnlich allgemeiner Weise gehalten ist, wie Hüons. Als Orientalin zwar ist sie bezeichnet durch die rasche und blinde Hingabe an den Mann; sie hat heroische Leidenschaft, ihre Empfindungen sind stark und entschieden. Doch kommt ihr eigenstes Wesen mehr im Dulden und Leiden zum Ausdruck. Sie ist schön in ihrer reinen, ausdauernden Liebe und Treue. Schärfer betont sind die Züge der braven Fatme, besonders wo ihre beschränktere Denkungsart in humoristischem Lichte erscheint.

Allein wodurch die Gestalten aus dem Oberon sich über alle andern poetischen Gebilde Wielands erheben, das ist die Tiefe des Gemüthslebens, aus dem sie in immer wechselnden Geschicken einen unerschöpflichen Reichthum zur Erscheinung bringen. Hier zeigt sich der Dichter in seiner ganzen Größe. Seine Welt- und Menschenkenntniß weiß den feinsten Regungen des Herzens nachzuspüren, jede Seelenstimmung in bewegte Töne zu fassen. Mag er auch öfter selbst mit der Aeußerung hervortreten, daß sich diese oder jene Empfindung nicht in Worten wiedergeben lasse, er zeigt an andern Stellen dennoch, welch eine Macht des Ausdrucks ihm für die ergriffene Innerlichkeit zu Gebote steht. Hier vor Allem weiß er die Leidenschaft und den Schmerz in hinreißender Weise zu schildern, als ein vollendeter Kenner der menschlichen Natur, immer in den Schranken des allgemein Naturgemäßen, und doch alle Kreise, Höhen und Tiefen ihrer innerlichen Spannungskraft berührend. Wenn Hüon und Rezia in ihrem Wollen und Vollbringen keinen erhabneren Schwung des Gedankens auf die dichterische Scene bringen, wenn sie kein andres Pathos veranschaulichen, als das ihrer menschlichen Schuld, so ist dieses doch in seiner ganzen Vertiefung erfaßt, und sie ergreifen um so unmittelbarer und allgemeiner, als jeder, auch das einfachste Gemüth, den

Poetischer Inhalt.

Maaßstab für ihr innerstes Wesen in sich selbst findet. — Zeigt Wieland sich hier als den großen Dichter, der in seinen Gestalten poetische Typen für die Ewigkeit hinstellt, so schüttet er andrerseits als ein freigebiger Zauberer die ganze Fülle seines Reichthums über sein Gedicht aus.

Alles was an inneren und äußeren Vorzügen in seinen Werken sonst nur im Einzelnen erscheint, oder nur zum Theil in ihnen lebt, vereinigt sich im Oberon zum vollendeten Ganzen. Unerschöpfliche, über jede Pracht und jeden Reiz gebietende Phantasie, edelster Geschmack, Feingefühl, Verstand und Urtheil, Humor, Witz und liebenswürdige Laune, dazu Reinheit und Fülle der Empfindung, das Alles ist mit künstlerischem Takt und Verständniß gegen einander abgewogen, vertheilt und dichterisch verarbeitet. Von der Vollendung der Komposition ist schon die Rede gewesen. Ihr ist der ganze, immer lebendiger sich entfaltende Wechsel der Handlung, Gruppirung und Scenerie meisterhaft eingeordnet. Die Darstellung führt scheinbar in einen Irrgarten, in welchem doch alles an seinem Orte steht, um fesselnd, poetisch erhebend und harmonisch zu wirken. Die Grenzen dehnen sich, Bild reiht sich an Bild, und führt uns in die weitesten Kreise hinaus. Vom ritterlichen Kaiserhofe zu Paris in die glühende Welt des Ostens, wo die Sonne über Bagdads goldenen Kuppeln und duftenden Gärten steht; in finstre Felsenschluchten und Einöden, in Oberons Wagen durch die Lüfte und in die Paläste des Geisterkönigs. Das weite Meer thut sich auf, mit seinen Schiffen, wir sehen es im heitren Sonnenglanz und in schwarzer Sturmnacht. Neue Bilder bringen felsige, wüste Eilande, wildes Korsarenleben, den afrikanischen Strand mit Sclavenmärkten und Haremsgärten, um endlich mit der Scenerie im Abendlande den Zirkel zu schließen. Aus jedem dieser Gemälde treten die Hauptfiguren bedeutend, und in ihrer Gemüthslage mit der Scene durchaus übereinstimmend hervor. Licht und Schatten ist auf's beste vertheilt, keine Situation drängt sich als besonders betont hervor, keine tritt als nebensächlich zurück, Alles ist, wie vollendet auch im Einzelnen ausgeführt, der harmonischen Gesammtwirkung unterworfen. Und so gilt in Wahrheit und kann für immer von diesem Gedicht das vielerwähnte Wort Göthes gelten: „So lange Poesie Poesie, Gold Gold, und Kristall Kristall bleibt, wird es als Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden.“ —

Romane. Wir gehen zur Betrachtung seiner Romane über. Spricht sich in ihnen auch die ganze Bedeutung seines Geistes, der Umfang seiner Bildung, in bewunderungswürdiger Weise aus, so kann doch kein einziger dieser Romane auf den Namen eines Kunstwerks in höchstem Sinne Anspruch machen. Wir sahen schon, daß er in einigen derselben (im Sylvio, Agathon) eine polemische Tendenz geltend machte. Wenn diese in ihrer Eigenart später verschwindet, so bleibt doch immer noch ein lehrhafter Zweck allen seinen übrigen Prosadichtungen. Dieser verleitet ihn zu Abschweifungen, die den epischen

Gang unterbrechen, und die Handlungen und Begebenheiten zu keinem reinen Eindruck kommen lassen. Ueberhaupt scheinen die Handlung, die Personen, die Charaktere nicht da, um für sich selbst zu wirken, als vielmehr um dem Dichter Gelegenheit zu Betrachtungen, Reflexionen, zur Darlegung seiner umfassenden Kenntnisse und Beobachtungen zu geben. Es ist nicht zu läugnen, daß in diesem persönlichen Heraustreten aus dem epischen Rahmen, Wieland eine Fülle von Geistreichthum, von durchdachtem und oft treffendem Urtheil über Welt und Menschen der Vergangenheit und Gegenwart, über Geschichte, Kunst, Philosophie, Religion — über was nicht Alles! — kund giebt; aber dieser geistige Reichthum, den er auszugeben hat, verleitet ihn auch zu einer übermäßigen Redelust, die oft zur Geschwätzigkeit wird. Dadurch nimmt seine Darstellung eine Weitschweifigkeit an, die zu dem Umfang der poetischen Handlung in keinem Verhältniß steht, und ihrer geschlossenen Einheit entgegen ist. Dies ist auch auf seinen prosaischen Styl anzuwenden. Anfangs auf der Fährte französischer, elegant sich zuspitzender Sprachform, führte ihn dauernde Beschäftigung mit den Griechen und Römern bald immer mehr zur Nachahmung des antiken Styls. Die logische Durchbildung jedes Satzes zum Kunstwerk wurde ihm Gesetz. Allein seine Neigung zu behaglicher Ausbreitung führte ihn dahin, das Satzgefüge in einer Weise zu dehnen, daß es trotz aller organischen Gliederung schwerfällig und schleppend wurde. Manche seiner Perioden nehmen einen Umfang an, daß man beim Nachsatz angelangt, über den Mittelsatz zum Vordersatz mit aller Aufmerksamkeit zurückkehren muß, um den Zusammenhang nicht zu verlieren. Ueberdies war seine Uebertragung griechischer und römischer Konstruktionen auf den deutschen Styl nicht immer dem Geist unsrer Sprache angemessen.

Wielands Vorbilder im Roman waren die Franzosen und Engländer. Unter den ersteren kann man nicht eigentlich bestimmte Bezüge auf diesen oder jenen Schriftsteller, dem er gefolgt wäre, nachweisen, es war eben französische Geistesrichtung, Sitte und Geschmack im Allgemeinen, die er in sich aufnahm. Dagegen schwebten ihm unter den Engländern die Meisterwerke Fielding's, Swift's und Sterne's als Muster bestimmt vor Augen. Allein anstatt wie diese kühn in die Gegenwart zu greifen, ihr Kulturleben, ihre nationale Bildung und ihre Charaktere zu schildern, verlegte Wieland die Scene nach dem Orient, ins Alterthum, hauptsächlich nach Griechenland, um auf entlegnem Boden das Leben der Gegenwart, bald mehr bald weniger, reflektiren zu lassen. Seine im Orient spielenden Romane (so „der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian") sind als Romane ganz untergeordnet. Sie entwickeln die Philosophie der Franzosen und Engländer, Ansichten über Staatseinrichtungen, über innere und äußere Politik, nicht ohne Bezug auf die heimischen Zeitverhältnisse. Bedeutender ist die Reihe seiner griechischen Romane.

Wielands Griechenthum.

Freilich ist sein Griechenthum nichts weniger als griechisch, sondern durchaus französirt. Er überträgt moderne Bildung, Sitte und Lebensart auf die Antike, läßt diese dadurch in einem falschen Lichte erblicken, und weder ihre Elemente, noch die der Gegenwart zu ihrem vollen Rechte kommen. Von den Einrichtungen des Alterthums nimmt er nur den äußerlichen Umriß her, der antike Lebensinhalt wird entweder gar nicht berührt, oder, wenn es geschieht, mit modernem, hauptsächlich französischem Geiste versetzt. Nur Einmal scheint er die Absicht gehabt zu haben, das ganze griechische Leben in allen seinen Erscheinungsformen darzustellen, nämlich im Aristipp, einem Roman in Briefen. Allein aus der Briefform schon ersieht man die Modernisirung. Und so auch giebt er über die Formen des griechischen Lebens zwar eine umfassende Uebersicht, aber nichts von ihrem ächten Inhalt, und auch jene Lebensformen läßt er nur in dem Lichte erscheinen, in welchem seine Geschmacksrichtung das Griechenthum sehen wollte. Merkwürdig sind die Ansichten, die Wieland, der doch in der griechischen und römischen Literatur so ganz zu Hause war, von antikem Leben und antiker Kunst entwickelte. Sein Aufsatz: „Ueber die Ideale der griechischen Künstler" ist hierfür bezeichnend. Indem er darin auf das Leben der Griechen zurückgeht, sucht er aus verschiedenen Kulturformen nachzuweisen, daß jene künstlerische Schönheit nur eine Abstraktion gewesen sei; dann aber, was für seine Romandichtung wichtiger ist: er läugnet das Schönheitsgefühl in der Gesammtheit griechischer Bildung, und baut sich, durch Betonung des Zufälligen und Unwesentlichen, ein ganz verkehrtes Griechenthum auf. Nirgend hören wir bei ihm ein Wort freudiger Hingabe, geschweige der Bewunderung, für jene Stoffwelt, der er doch so viele Studien widmete, und die seine Reproduktion so vielfach herausforderte, im Gegentheil, er macht sich über sie lustig, wie und wo er irgend kann. Also hier, wie bei der romantischen Märchenwelt, keine Pietät vor seinem Stoffe. In jener, wo eine oft ins Ungeheuerliche gehende Phantasie die stofflichen Elemente eher zerreißt als ästhetisch bindet, mochte eine ironische Behandlung hingehn, weniger in der Antike, die, wie keine andre Kulturwelt, eine ästhetisch geschlossene Einheit repräsentirt, und als solche bedeutend und verehrungswürdig für alle Zeit dasteht. Das in sich Bedeutende und Schöne aber soll durch keine seinem Wesen entgegengesetzte Beleuchtung beeinträchtigt werden, und höchst unerquicklich ist das Gewitzle über die so aus dem falschen Lichte hervorgehende Mißgestalt. Daß es Wieland, ebenso wenig wie um die Romantik, auch eigentlich nicht um die Antike selbst zu thun war, braucht kaum noch hinzugefügt zu werden. Er erschuf sich in ihr nur eine Zuflucht, um sich daselbst häuslich einzurichten. Denn im Grunde waren es heimische Dinge, Verhältnisse der Gegenwart, die er darstellen wollte. Allein einerseits erschien ihm das deutsche Leben für die zu entwickelnden Ideen nicht durchgebildet genug — und in der That

war die französische Philosophie und Bildung nur in einem kleinen Bruchtheil der Gesellschaft zu Hause — andrerseits aber, wo er satirisch gegen deutsche Verhältnisse verfahren wollte, schien es ihm bedenklich, direkt anzuknüpfen. Er schob die Satire in eine entlegne Sphäre, und damit ins Allgemeine, und so erscheint sie mit allen ihren Bezügen auf die Gegenwart abgeblaßt. Fielding läßt seinen Tom Jones in seiner eignen Zeit auftreten, scheut sich nicht, sie auch in ihrer Rohheit zu schildern, und erschafft ein meisterhaftes Charakter- und Kulturbild; Wieland macht seinem Agathon eine aparte Welt zurecht, welche die Gegenwart zum Theil reflektiren soll, und läßt darüber weder diese, noch seinen Helden zu ihrem Rechte kommen. Bei seinem Talent, seiner geistigen Bedeutung, brachte Wieland auch noch auf diesem Abwege Gelungenes und Hervorragendes zu Stande, allein für die nationale Literatur ging dabei doch der beste Theil seiner Kraft verloren.

Was über Wielands Charakterzeichnung bei Gelegenheit seiner poetischen Werke gesagt ist, gilt auch, und noch mehr, für seine Romane. So viel Raum er hier auch hat, und so vielfach er die Gestalten beleuchtet, und über sie reflektirt, sie treten im Ganzen mehr als allgemeine Typen, denn als scharf herausgebildete Charaktere auf. Zuweilen sucht er eine Gestalt in ihrem historischen Charakter festzuhalten, zuweilen überraschen auch ein paar besondere Züge an einer erdichteten Figur, immer aber bewundert man — und dies besonders in seinen späteren Romanen — mehr den Menschenkenner, den geistreichen Darsteller, als die Gebilde die er erschafft. Gilt dies von seinen Männern, so hat es bei seinen Frauengestalten noch größere Geltung. Frauengestalten. Es ist das die am wenigsten glückliche Seite bei Wieland. In seinen gräcisirten Romanen gehören die Frauen einer Gattung an, zu deren Schätzung und Achtung das moderne, vorwiegend das germanische Sittlichkeitsbewußtsein schwer eine Brücke findet. Sie haben französische Grazie, sogar Vornehmheit, Geist, Bildung; sie übersehen die Männer bei Weitem, allein sie leben „von den Renten ihrer Schönheit," und das setzt sie für uns so tief herab, als sie sich durch ihre geistigen Vorzüge sonst auch hervorheben. Auch in diesen ihren Vorzügen sehen sie einander gar zu ähnlich. Eine Danae, eine Musarion, eine Lais (im Aristipp) interessiren nicht eigentlich als Charaktere, ihre Namen bezeichnen nur einen Komplex von allem möglichen weiblichen Geistreichthum, wie er durch das Abwerfen auch der letzten Vorurtheile erworben werden kann. Mit diesen Vorurtheilen geht aber zugleich der bessere Theil der Weiblichkeit verloren. Eine andre Gattung von Frauen ist noch unliebsamer, sie findet sich hauptsächlich in Wielands romantischen und novellistischen Erzählungen. Das sind schnippische Dinger, hochfahrend, herausfordernd, sehr impertinent, die den Männern das Leben blutsauer machen, und nur den verliebten Helden liebenswürdig scheinen können — von den Göttinnen, Nymphen und Kammermädchen gar nicht zu reden! Sehr

gering ist die Anzahl weiblicher Gestalten, in welchen sich edlere und reinere Züge aussprechen, unter ihnen steht Rezia oben an. Was der Dichter über sie in ihrer engeren Umgebung sagt, kann zugleich in Bezug zu seinen übrigen Frauenbildern auf ihre Anmuth und bevorzugte Stellung angewendet werden: „Nur sie allein scheint nichts davon zu wissen, wie neben ihr die Sterne schwinden müssen." —

Abderiten. Der bedeutendste von Wielands späteren Romanen ist die Geschichte der Abderiten (1774—1781). Nicht eine Satire auf die Kleinstädterei, sondern auf die Kleinlichkeit überhaupt, wie und wo sie sich in öffentlichen und privaten Verhältnissen zeigt. Daß er dabei manche Beziehung von seiner Vaterstadt Biberach hergenommen, daß ihm unter andern auch dortige Persönlichkeiten zum Modell gesessen, wird nicht zu läugnen sein. — Läßt man gelten, daß nicht Demokrit, dessen Stellung zu seinen Landsleuten in den ersten beiden Büchern behandelt wird, und der dann ganz aus der Geschichte verschwindet, daß nicht dieser der anfängliche Held sei, sondern ihm gegenüber das Volk von Abdera als Collectiv-Held betrachtet werden müsse, so läßt sich die Komposition nicht anfechten. Das dritte Buch, das den Euripides unter den Abderiten schildert, ist dann unter denselben Gesichtspunkt zu fassen, während das vierte endlich ganz allein den heimischen und inneren Verhältnissen der Republik gewidmet ist. So werden, im Gegensatz zu der Bildung des weitgereisten Demokrit, zu seiner Philosophie, seiner Wissenschaft, seinen socialen Ansichten und Gewohnheiten, die beschränkteren Begriffe der Abderiten geschildert; dann bei Gelegenheit eines Besuches des Euripides, ihre theatralischen Anschauungen und Forderungen; endlich im Proceß um des Esels Schatten, die Art ihrer Rechtspflege und ihre religiösen, oder vielmehr kirchlichen Angelegenheiten. Ein Liebesverhältniß, als leitender Faden des Romans, fehlt durchaus, der Charakter des Volkes ist es allein, der in den verschiednen Formen seiner Bethätigung dargelegt wird.

Abdera ist kein durchweg thörichtes Schilda oder Krähwinkel, sondern ein Athen in Thrazien. Die Bewohner haben eine gewisse allgemeine Bildung, leidenschaftliche Kunstliebe, auch wohl Geschmack, und ihr Urtheil ist nicht immer anfechtbar. Allein ihre nervöse Erregbarkeit läßt sie bald nach dieser, bald nach jener Seite hin ausschweifen, verblendet sie in der Kunst für das glänzend Augenfällige, gegen das Unscheinbare aber Bessere. Leicht bestechlich ist ihr Urtheil, ein kecker Zug reißt sie aus der Gleichgültigkeit zu unmäßiger Bewunderung hin, ein Moment, der ihnen das Bewunderte angreifbar zeigt, macht sie wieder zu Verächtern und zu witzelnden Spöttern. Leicht gereizt, erregen sie aus den kleinlichsten Dingen heftige Kontroversen; ihre Phantasie schafft daraus öffentliche Angelegenheiten, das Zufällige wächst unter ihren Händen zur Wichtigkeit, und so bringt die Leidenschaft sie in wirkliche Gefahren, die der ruhig verständige Beobachter selbst nicht mehr abwenden,

über die er nur in ein unerschöpfliches Gelächter ausbrechen kann. Es ist das geistige und praktische Leben der Menschen im Durchschnitt und im Allgemeinen, die menschliche Gesellschaft in ihrer Beschränkung und ihrem Selbstbewußtsein, was Wieland hat darstellen wollen, und hiefür gab ihm das damals noch so enge deutsche Leben ein hinreichendes Muster. Mit ironischem Behagen beherrscht er seinen Stoff, und läßt ihn in dem berühmten Prozeß um des Esels Schatten den Gipfel des Humors erreichen. Ein Streit um zwei Drachmen nimmt immer größere Dimensionen ein, wird durch Einmischung der Weiber und Priester zur Staatsangelegenheit, führt zum Aufruhr, in welchem es sich endlich um das Supremat zwischen Patriziern und Plebejern handelt. Einzelne Persönlichkeiten sind nicht ohne feinere Charakterzüge geschildert. So der Erzpriester Jason, ein feiner Welt- und Lebemann, Beschützer der Künste, Liebling der Weiber und der guten Gesellschaft. Er läßt Jeden bei seinem Glauben oder Unglauben, und wie er niemand mit kirchlichen Eingriffen plagt, so liebt er es nicht, wenn man ihn zur Beschwichtigung religiöser Scrupel aufruft. Ihm gegenüber der Priester der Latona, hochfahrend, ungebildet, gehässig, insgeheim jeder Bestechung zugänglich. Auch bei ihnen sind es allgemeinere Züge des Charakters, die Wieland entwickelt, aber bewunderungswürdig ist die Beobachtung, die Welt- und Menschenkenntniß, die er in diesem, wie in keinem andern Werke beweist. Für jede Erscheinungsform menschlicher Regung hat er ein Auge, und weiß sie an geeigneter Stelle vortrefflich zu verwenden. Da ist zu Anfang des Romans die Neugierde, die sich zudringlich dem Fremden naht, unersättlich es auszubeuten sucht, um es hastig umher zu tragen, mit dem Staunenden zu staunen, mit dem Zweifelnden zu zweifeln. Dann der Kunstenthusiasmus, groß in seiner Selbstbefeurung, groß in seiner Abkühlung, in beidem unselbstständig und doch sehr selbstbewußt. Die Leidenschaft in wissenschaftlichen und kirchlichen Streitfragen: philosophisch-akademische Aufgeklärtheit im Gegensatz zur erbitterten Gelehrsamkeit, die in ihrer Lebensunkenntniß allen Halt und Takt verliert, und in der Achtung der Welt dafür zu büßen hat. Auf diesem Gebiet der Beobachtung ist Wieland unerschöpflich, und seine Ironie, die er hinter einem ernsten Gesicht zu verbergen sucht, wahrhaft köstlich. Was hätte dieser Roman für die Literatur und das deutsche Leben werden können, wenn er nicht in Thrazien, sondern auf nationalem Boden und im Zeitkostüm spielte! Die Gebildeten empfingen ihn zwar mit Entzücken, die Nation blieb davon unberührt — und wer kehrt heutzutage ungeheißen zu den Abderiten zurück, wenn er im Roman deutsches Leben geschildert lesen will?

Große Vorzüge innerhalb der angegebenen Schranken hat auch der Roman „Peregrinus Proteus" (1791), mit dem er nach langem Ausruhen seine Romandichtung wieder begann. Während seiner Uebersetzung des Spätere Romane.

Lucian, wurde ihm der Philosoph, von welchem dieser erzählt, interessant, und er beschloß das vielfach Unaufgeklärte und Unzusammenhängende in dem Leben des griechischen Sonderlings poetisch zu vermitteln und zu ergänzen. Peregrinus Proteus, ein Philosoph der ausgehenden griechischen Welt, trat zum Christenthum über, gab aber durch seinen Tod der Welt ein Schauspiel, dessen innere Begründung ein Räthsel geblieben ist. Im Jahr 168 n. Chr. bestieg er nämlich in Olympia, während die öffentlichen Spiele gefeiert wurden, vor einer großen Menschenmenge den Scheiterhaufen, und verbrannte sich selbst. Wieland sucht in diesem Roman die Gegensätze eines alten Mysterienglaubens, der heidnischen Philosophie und des Christenthums, in ihren Ausartungen zu Rohheit oder Schwärmerei, darzustellen, und seinen Helden, den er alle Entwicklungsstufen dieser Gegensätze durchwandern läßt, zu rechtfertigen. Erscheint auch in dem Roman vieles übertrieben, und als ein subjektives Spiel, gegen den historischen Geist gehandhabt, so ist doch die Form vorzüglich zu nennen. Die Scene spielt nämlich in der Unterwelt, wo Peregrinus dem Lucian selbst seine Lebensgeschichte erzählt. Durch diese persönliche Mittheilung, zur dialogischen Form erweitert, erhält auch das Wunderbarste eine fesselnde Wahrscheinlichkeit, und erweckt Antheil für den Helden. Einnehmend ist sogar der Charakter des Zuhörenden geschildert, der durch kritische Einwürfe, Zweifel, ironische Ablehnungen und Fragen die Erzählung lebendig illustrirt. —

Eine ähnliche, viel angefochtene Gestalt des Alterthums sucht Wieland im „Agathodämon" (1796) zu Ehren zu bringen, den Apollonius von Tyana. Auch hier die Gegensätze religiöser Ueberspannung innerhalb heidnischer und christlicher Mysterien, aus welchen sich in der würdigen Greisengestalt des Helden der reine Geist urchristlicher Anschauungen und Begriffe hervorhebt; und auch hier die Form zum großen Theil dialogisch. — Kleinere Romane, wie „Menander und Glycerion" (1804) „Krates und Hipparchia", in Briefen geschrieben, können uns nicht eingehender beschäftigen. Ebensowenig seine „Gespräche" („Göttergespräche", „Gespräche in Elysium"). Das meiste Interesse gewähren seine „Gespräche unter vier Augen", in welchen er seine Ideen über die französische Revolution entfaltet, und sich, eingeschüchtert durch die furchtbare Macht der Ereignisse, zu verwahren sucht gegen politische Gedanken, die er früher in seinen Werken vorgetragen hatte.

Uebersetzungen. Wielands Werke sind uns in der stattlichen Reihe von 40 Bänden hinterlassen. Aber diese enthalten noch nicht seine Uebersetzungen. Er übertrug Lucians Werke (6 Bände), Horazens Satiren, Cicero's Briefe, vor Allem den ganzen Shakespeare (8 Bde.). Vorzüglich durch diese Arbeit erwarb er sich ein großes Verdienst, indem er den Grund legte zur Bekanntschaft und Einbürgerung des britischen Dichters in Deutschland, wo sein

Einfluß bald so bedeutend werden sollte. So blieb Wieland bis an sein Ende unermüdlich geschäftig. Seine Einwirkung war groß, er eroberte ganze Provinzen für die Theilnahme an der deutschen Literatur, denn in Oesterreich wurde die Poesie durch ihn erst eigentlich angeregt, und hier, wie überhaupt in Süddeutschland, kam seine Dichtung früher zu allgemeiner und mehr dauernder Geltung als im Norden, wo Klopstock länger herrschte. Für die Geschichte der Literatur sind beide von gleicher Bedeutung. Der hohen Idealität und Gewalt der Sprache des Messiasdichters trat die gesunde sinnliche Kraft Wielands, seine blühende sprachliche Anmuth und Leichtigkeit gegenüber. Und daß die in beiden ausgeprägten Gegensätze nicht für immer Gegensätze in der Literatur blieben, waren in der Zeit bereits neue Elemente thätig, sie dichterisch zu vermitteln und zu verschmelzen.

Sechstes Kapitel.

Patriotische und anakreontische Poesie. Berliner und Halberstädter Kreis. Fabeldichtung. Chr. Felix Weiße.

Es ist bezeichnend, daß der Mann, dessen klarer und von Verirrungen ungetrübter Geist berufen war, die Gegensätze in der Dichtung auszugleichen, ihr neue, ewig gültige Gesetze zu geben, daß Lessing, auch seinem Geburtsjahre nach, zwischen Klopstock und Wieland steht. Fünf Jahre jünger als der Messiassänger, vier Jahre älter als der Dichter des Agathon, erwuchs er mit ihnen zugleich, ihre Leistungen verfolgend und prüfend; aber es erwuchs unter seinen beobachtenden Augen, angelehnt an jene beiden, auch eine neue Literatur, ein literarisches Coterientreiben, gegen welches seine überlegne Kritik mit gewaltigen Waffen einschritt. Betrachten wir daher, ehe wir Lessing näher treten, die Umgebung, aus welcher er sich hervorhob.

Wie alles Bedeutende, als bedeutend Gepriesene, oder auch nur Neue anregend und auffordernd wirkt, so war seit dem Wiedererwachen der Dichtung bereits eine Menge untergeordneter Kräfte geschäftig, das Hervorragendere zu reproduciren. Es ist wesentlich eine Literatur der Nachahmung, die wir hier zu überblicken haben. Sie begann schon seit Hallers Auftreten. Ein gewisser Tralles aus Schlesien reimte, den „Alpen“ nacheifernd, eine Beschreibung des Riesengebirges, Tscharner besang „die Wässerung der Aecker“ in einem didaktischen Gedicht, dem er die Reste von Bodmers Sündfluth zu Gute kommen ließ. Auch die Anzahl der lehrhaften Reimwerke wuchs mit jedem Jahre. An Zachariäs (nach Pope's „Lockenraub“ ent- Nachahmungen.

worfene) komische Epopöen lehnte sich eine nicht minder große Anzahl von Nachbildungen. Uz schrieb einen „Sieg des Liebesgottes", Dusch ein „Toppee" und einen „Schooßhund", Kraußeneck eine „Saloppe", Eberle „einen verlornen Hut" und Hommel ein „L'Hombrespiel". Alle diese Werke, unselbstständig und ohne poetischen Inhalt, können hier nicht tiefer interessiren. Dagegen macht die Nachahmung, die sich um Klopstock und Wieland gruppirt, größeren Anspruch auf literarische Bedeutung. Denn hier werden bestimmte Charakterzüge und Ideen zu leitenden Gedanken einer ganzen Schule, und in ihr durch unter sich verschiedene Kräfte mit mehr Selbstständigkeit weiter gebildet und individualisirt. Man kann zwei auf einanderfolgende Schulen Klopstocks annehmen. Die erste, sehr weit verzweigt, umfaßt die Barden und patriotischen Dichter, lehnt aber in ihren verschiedenen Kreisen auch den Einfluß Wielands nicht ab. Die zweite, zu Anfang der siebziger Jahre, kommt enger geschlossen im Göttinger Dichterbund als rein Klopstock'sche Schule zur Erscheinung. In der ersten nahmen die abstrakten patriotischen Ideen Klopstocks, indem man sie auf die Zeitereignisse bezog, konkrete Formen an; in der zweiten, schärfer an den Meister angelehnten, wurden sie wieder zu Abstraktionen. Dagegen ist der rein poetische Gehalt bei den Göttingern überwiegend. Diese werden uns später beschäftigen, hier haben wir es ausschließlich mit der Vielgestalt der ersten Schule zu thun.

Klopstocks Schulen.

Ihr Sitz war Norddeutschland, wo sie sich in mehreren, mit einander verbundenen Kreisen ausbreitete, während sie im Süden, und zwar in Oesterreich, nur in einem vereinzelten Ausläufer zur Geltung kam. Wir haben schon gesehn, daß ein Theil der Jugendfreunde Klopstocks, nachdem sie Leipzig verlassen, sich an andern Orten wieder fand, um in erneutem Zusammenleben das in den Bremer Beiträgen Begonnene fortzuführen. In Kopenhagen vereinigten sich Klopstock, Elias Schlegel und Cramer, zu ihnen trat Gerstenberg. In Braunschweig lebten Zachariä, Gärtner, Ebert, C. A. Schmidt, die dann durch Eschenburg und Jerusalem neuen Zuwachs erhielten. — Schon vor jener Leipziger Verbindung hatten in Halle zwei junge Männer, Gotthold Lange und Immanuel Pyra, einen Dichterbund gestiftet, in welchem sich jedoch außer den Stiftern niemand hervorthat. Pyra lernten wir bereits als einen der Ersten kennen, der gegen die Gottschedische Schule auftrat. Ein Bändchen Gedichte, das seine und Lange's Versuche in sich vereinigte, „Thyrsis und Damons freundschaftliche Lieder" (1745) brachte einen neuen Ton in die Literatur, den des kleinen, spielenden, dem Anakreon nachgebildeten Liedes. Dieses ging, nachdem die Verbindung sich aufgelöst hatte, als Erbschaft auf einen neuen Kreis über, der sich bald darauf in Halle zusammenschloß, hauptsächlich repräsentirt durch Gleim, Götz und Uz. Halle blieb, nachdem sie sich zerstreut hatten, durch die ihnen eng

verbundnen Klotz und Meier (den schon genannten Schüler Baumgartens) eine Stätte, wenn nicht der Literatur, doch der Journalistik. Mit Gleim aber siedelte sich ein reger literarischer Verkehr in Halberstadt an. Obgleich dieser hier ziemlich vereinzelt stand, nahm doch besuchsweise ein großer Kreis von Poeten in seinem Hause Aufenthalt, (J. Georg Jacobi, Klamer-Schmidt, Heinse, Michaelis,) koncentrirte sich hier ein ausgedehnter literarischer Briefwechsel, und ging von ihm eine vielseitige poetische Anregung aus. In naher Beziehung stand Gleim mit dem Berliner Kreise, der um diese Zeit bedeutendsten Literaturstätte. Hier waren Ewald von Kleist, Ramler, Nicolai, Sulzer, Moses Mendelssohn, theils zu poetischer, theils zu kritischer Thätigkeit vereinigt, hier nahm zeitweise auch der junge Lessing seinen Aufenthalt.

Der eigentliche Grundzug dieser Berlin-Halberstädter, oder preußischen Dichterschule war der Patriotismus. Die Kriege Friedrichs II. hatten ganz Europa in Bewegung gesetzt, seine Siege machten ihn zum Helden des Jahrhunderts. Daß er, wenn er gegen Oesterreich zu Felde zog, zugleich gegen das deutsche Reich kämpfte, that seiner Bewunderung weder im eignen noch im Auslande Eintrag, ja in Deutschland selbst galt er bald als der Vertreter nationaler Interessen. Denn jemehr Oesterreich seine slavischen Völkerschaften in den Kampf schickte, Kroaten und andres räuberisches Kriegsgesindel den deutschen Boden betraten; jemehr Rußland, Schweden, Frankreich gegen Friedrich auftraten, destomehr wurden seine Siege über die Fremden (so der über die Franzosen bei Roßbach) in ganz Deutschland als nationale Erfolge begrüßt. Hob und stärkte sich so das Nationalgefühl selbst in deutschen Ländern, die am Kampfe gegen den Helden Theil genommen hatten, um wie viel mehr mußte der Patriotismus in Preußen selbst erwachen. Die Mehrzahl derer, welchen auch in der Literatur deutsche Kraft und deutscher Geist am Herzen lag, sahen in Friedrich den Retter und Wiederhersteller, und nahmen ihn selbst und seine Thaten zum Stoff für die Dichtung. Vaterlandsliebe, Bewunderung seiner Größe, Siegesfreude erschollen in Liedern und Oden. Was Klopstock angeregt hatte, fand eine praktische Anwendung, die nun erst lebendig und eingreifend wirkte. Es verschlug nichts, daß Klopstock diese Bewunderung für Friedrich, der ausschließlich dem Geschmack und der Literatur der Franzosen huldigte, nicht theilen konnte, es war immer seine Schule, die dem Sieger von Roßbach sang. Und selbst Friedrichs Nichtachtung der deutschen Poesie stimmte die Begeisterung seiner Sänger nicht herab. Ihrem Könige unbekannt, obgleich fast unter seinen Augen, ohne sich zu ihm zu drängen, ohne Erwartung irgend einer Gunst, sangen sie zu seinem Ruhme und zu Ehren deutscher Gesinnung und Tüchtigkeit. Denn so preußisch Kleist, Ramler, Gleim und Andre waren, es war die

Friedrich II.

deutsche Sache, der sie ihren Gesang widmeten. Mochten in der Politik, in den Kriegsheeren Preußen und Oesterreich scharf gesondert stehen, in der Literatur kräftigte sich deutscher Geist und deutsches Nationalgefühl.

Ramler und Gleim waren die beiden Häupter dieser Schule, der erste in seinen heroischen Gesängen dem hohen Odenschwung Klopstocks nacheifernd, der andre mehr von dem Streben nach einer volksthümlichen Form ausgehend. An beide gelehnt ergriff die Nachahmung, auch außerhalb der Grenzen des preußischen oder deutschen Patriotismus, die heroische Sangesform. Nachdem Gleim seine „Kriegslieder eines preußischen Grenadiers“ gesungen hatte, trat Weiße mit Amazonenliedern auf, sang Gerstenberg dänische, Willamow russische Kriegslieder, und Ramlers Siegesoden wiederhallten in Wien, wo Denis und Mastalier Oesterreichs Helden und Größen im hohen Bardentone feierten. Klopstocks modernisirt-mythisches Bardenthum mit seiner antiken Strophe setzte sich in engste Verbindung mit der Krieges-, Sieges- und patriotischen Begeisterung, und erhielt, trotz der wunderlichen poetischen Form, die daraus entstand, jetzt erst einen eigentlichen Inhalt.

Allein durch alle Kriegsbegeisterung, Schlachtenfeier und Siegesfreude läßt sich doch auch eine tiefe Sehnsucht nach Frieden vernehmen, und das selbst bei den enthusiastischsten Vorsängern der Schule. War doch sogar die glänzendste Erscheinung derselben, Ewald von Kleist, der den Heldentod bei Kunersdorf starb, vielmehr ein Sänger des Friedens als des Kriegs. Und so auch ist es nicht gesagt, daß die dichterischen Bestrebungen dieses Kreises allein dem kriegerischen Gesang gegolten hätten. Der Patriotismus war ein allerdings scharf betonter Grundzug, keineswegs aber schloß er andre Elemente aus der Schule aus. Verschieden wie die Häupter derselben, Ramler und Gleim, waren, so gestalteten sich die Bestrebungen ihrer besonderen Kreise unter ihren Augen auch verschieden und mannigfach. War doch Gleim, der sich gern den deutschen Tyrtäus nennen hörte, ebenso erfreut über den Namen des deutschen Anakreon. Denn er und sein Anhang bildete, im äußersten Gegensatz zu seinen Grenadierliedern, das anakreontische Wein- und Liebeslied aus, welches durch Hinzutreten der Schäferwelt und sinnlicher Lüsternheit, zu dem weichlichsten Getändel wurde. Hier ist Wielands Einfluß zuerst, und zwar in nicht glücklicher Weise sichtbar. Ein gleich großer Antheil von Klopstock'scher Sentimentalität trat hinzu, um eine der merkwürdigsten Mischungen hervorzubringen.

Indem wir nun den bedeutenderen Erscheinungen dieser Schule näher treten, beginnen wir mit demjenigen Kreise, in welchem sie den kräftigsten Ausdruck erreichte. Den Mittelpunkt desselben bildet Karl Wilh. Ramler, geb. zu Koblenz 1725. Erzogen in den Waisenhäusern zu Stettin und Halle, studirte er Medicin in Halle und Berlin, ohne doch seiner Wissenschaft ein Interesse abgewinnen zu können. Gleim verschaffte ihm eine Hauslehrerstelle

Berliner Kreis. Ramler.

in der Familie seiner Schwester, kurze Zeit darauf fand er eine Anstellung als Lehrer an der Kadettenschule zu Berlin. Das höchst kärgliche Einkommen dieses Amtes wurde erst nach dem Tode Friedrichs II. durch dessen Nachfolger erhöht. Unter ihm erhielt Ramler nach einigen Jahren die Direktion des damaligen Nationaltheaters in Berlin, Anfangs mit Engel zusammen, dann allein, die er zwei Jahre vor seinem Tode niederlegte. Er starb 1798. — Ramler war mehr ein kritisch und formelles, denn ein produktives Talent. Sein dichterischer Umkreis ist beschränkt, er geht kaum über die nächsten Zeit- und Lokalverhältnisse hinaus. Poetische Anreden an ein Geschütz, an die Stadt Berlin, an einen im Glashause zu Potsdam gereiften Granatapfel, beschäftigen sich mit Stoffen untergeordneter Art, allein grade in ihnen kommt seine rhetorische Kraft am meisten zu Tage. Diese rhetorische Kraft ist es bei ihm überhaupt mehr, als dichterische Vertiefung des Gemüths, die den bedeutenden Eindruck hervorruft. Dabei beruht sie keineswegs auf rascher Eingebung des Augenblicks, im Gegentheil arbeitete er sehr langsam, und brauchte zuweilen ein Jahr zur Ausarbeitung und formellen Abrundung einer Ode. Vorwiegend Odendichter, besingt er in dieser Dichtungsform die Großthaten seines Königs, und verherrlicht dessen heimische Einrichtungen und Verdienste um Wissenschaft und Kunst. Es ist ein schönes Zeugniß für den Charakter des Mannes, daß er, ob auch dem Fürsten, dessen Lob er sang, unbekannt und ohne Hoffnung auf Lohn oder Gunst, nicht müde wurde, aus innerster Ueberzeugung ihn und das Vaterland um seinetwillen zu preisen. In ihm bethätigte sich jenes stolze Wort Klopstocks: „Uns macht unsterblich des Genius Flug, und die Kühnheit des Entschlusses, von des Lohns Verachtung entflammt.“ Ramlers Genius war nicht sowohl das hohe dichterische Talent, als vielmehr die Vaterlandsliebe. Sie und seine männliche Gesinnung, sein tüchtiges Streben machten, wenn nicht ihn als Dichter unsterblich, doch sein Verdienst um die Literatur unvergessen. Mochte ihn immerhin bei seinem unausgesetzten Anregen und Fördern im Stillen der Gedanke erfüllen, seinen König mit der Zeit für die deutsche Dichtung, die ihm so sehr am Herzen lag, zu interessiren, dennoch that er keinen Schritt, der einer Zudringlichkeit ähnlich gesehen hätte. In rastloser Ermunterung zum Schaffen hoffte er den Geist der deutschen Dichtung jener Entfaltung und jenem Glanz entgegen zu führen, den Friedrich II. in der französischen Literatur bewunderte.

Seine Formstudien hatte Ramler hauptsächlich an Horaz gemacht, dessen Oden er auch zum Theil übersetzte. Doch ist die Odenform bei ihm ziemlich mannigfaltig. In den einen geht er ganz auf Klopstocks Bardenton ein, mit Beibehaltung der antiken Strophe, in anderen überläßt er sich einem mehr dithyrambisch freien Rythmus, in noch anderen wählt er eine gereimte meist vierzeilige Strophe. In diesen entfaltet er den meisten rhetorischen Glanz,

und in einigen derselben ergeht er sich in einem durch Bilderreichthum und Gedanken oft trefflich gehaltenen poetischen Styl. Freilich stört in ihnen auch oft die Ueberfüllung mit griechischer Mythologie, und vielen giebt die Anspielung auf römische Geschichte ein gar zu gelehrtes Ansehn. Auch Druiden und Barden drängen sich zwischen antike Götter und Helden, und bringen jene mythologische Verwirrung hervor, die seit Klopstock das Eigenthum der Schule wurde.

Allein Ramlers Bedeutung für die Literatur besteht hauptsächlich in seinem ausgebildeten Formensinn und Formtalent. Er war innerhalb seines Kreises der anerkannteste Richter in formellen Dingen. Wie er an seinen eignen Gedichten immer auf's Neue feilte, so auch nahm er sich der Werke Andrer an, um sie sprachlich und metrisch abzurunden. Kleist, Gleim, Uz, Götz und viele Andre, sendeten ihm ihre Dichtungen zur Durchsicht und Korrektur, und konnten meist mit seiner Nachhülfe zufrieden sein. Selbst Lessing gab viel auf Ramlers Urtheil. Die Aenderungen, welche dieser mit seinen Epigrammen vorgenommen, nahm er unbesehen als Verbesserungen an, und noch in späteren Jahren schickte er ihm seinen Nathan, behufs einer Feile der dramatischen Jambensprache. Allein dies Gefühl, das höchste Tribunal in Sachen der Form zu sein, bewirkte bei Ramler, daß er nicht mehr anders als mit dem Bleistift in der Hand las, daß er Alles korrigirte was ihm in die Hände kam, auch Werke, um deren Durchsicht man ihn nicht angegangen hatte. Es war nicht taktvoll, daß er Geßners Idyllen, die er dem Verfasser doch gerathen hatte, in Prosa zu schreiben, in Verse umsetzte, und daß er Lichtwers Fabeln verbesserte, und ohne dessen Willen und Wissen mit seinen Korrekturen neu auflegen ließ. Konnten seine Aenderungen auch wirklich für Vortheile gelten, so war es doch natürlich, daß ihm solche Eingriffe in fremdes Recht viel Verdruß zuzogen. Sogar den Freunden wurde Ramlers geschäftiger Bleistift mit seinen etwas zudringlichen Liebesdiensten oft unbequem, und es fehlt bei aller Anerkennung nicht an Gereiztheit und Klagen. Doch sind das nur die kleinen Episoden menschlicher Eigenheit in dem Bereich seiner unläugbaren Verdienste. Manche der gleichzeitigen Dichter hat er wesentlich gefördert, viele angeregt, er war der Mittelpunkt eines Kreises, der sich um reinen Geschmack und dichterischen Geist in bestem Sinne bemüht zeigte.

Ew. Christ. von Kleist.

Eine dichterisch viel tiefer angelegte Natur, und zugleich die poetisch interessanteste Persönlichkeit dieses Kreises, ist Ewald Christian v. Kleist. Er wurde im Jahr 1715 in Zeblin (bei Cöslin in Pommern), dem Gute seines Vaters geboren. Früh kam er auf die Jesuitenschule nach Cran in Großpolen, in welcher Gegend er Verwandte von mütterlicher Seite hatte, dann auf das Gymnasium in Danzig, um endlich die Universität in Königsberg zu beziehen. Nachdem er hier seine juristischen Studien vollendet hatte, unternahm er eine Reise zu Verwandten nach Dänemark. Dort ließ er sich

durch Familienrücksichten bestimmen, seine bisherige Laufbahn aufzugeben, und in der dänischen Armee Dienste zu nehmen (1736). Nach vier Jahren jedoch wurde er durch Friedrich II., der eben den Thron bestiegen hatte, nach Preußen zurück gerufen, und als Lieutenant in das Regiment des Prinzen Heinrich eingestellt. — Kleist war nicht aus ursprünglicher Neigung Soldat geworden, seine wissenschaftliche Vorbildung und Liebe zur Poesie machte ihm das Potsdamer Garnisonleben nicht eben behaglich. Auch setzte es mancherlei Händel ab. Als er in einem Duell eine Wunde erhalten hatte, suchte ihn Gleim auf, der damals Hauslehrer in Potsdam war, und von seiner Liebe zur Dichtkunst gehört hatte. Ein poetisches Talent in der preußischen Uniform galt damals noch als eine höchst merkwürdige Erscheinung, um so mehr für Gleim, der, noch weit angelegentlicher als Ramler, nach Talenten umherspürte, um sie zu fördern und zu ermuntern. Diese Bekanntschaft mit Gleim, die bald zu einem befreundeten Verhältniß wurde, führte den jungen Offizier in den Berliner Kreis ein, der sich damals zu bilden begann. Ramler, die beiden Schweizer Sulzer und Hirzel, und Andre, wurden bald auch seine Freunde. Die Jahre 1744 und 1745 führten ihn mit seinem Regiment nach Böhmen. Nach dem Dresdener Frieden bezog er wieder das Standquartier in Potsdam, und in dieser Zeit war es, wo er seine ersten poetischen Proben, doch ohne seinen Namen zu nennen, in den Bremer Beiträgen veröffentlichen ließ. Bald aber zählte sein Name unter die berühmtesten der Zeit, denn 1749, ein Jahr nach dem Erscheinen der Anfänge des Messias, ward sein bedeutendstes Gedicht, „der Frühling," bereits als ein neuer Triumph der deutschen Poesie begrüßt. — Zum Stabskapitän befördert, wurde er (1751) nach der Schweiz und dem Elsaß kommandirt, um dort Soldaten für den neu in Aussicht stehenden Feldzug zu werben. Der Dichter des Frühlings mit dem rohen Geschäft des Soldatenwerbens betraut, ein preußischer Werbeoffizier als Träger der Kultur des Jahrhunderts! Für den Dichter war dabei Zürich ein Hauptziel. Bei Bodmer, der ihn, nach seiner Art, begeistert empfing, fand er noch Wieland, machte die Bekanntschaft Breitingers, und verlebte glückliche Tage. Allein auch sein Werbegeschäft scheint er nicht vernachläßigt zu haben, denn bald nach seiner Rückkehr avancirte er, nach eben erst überschrittnem 30sten Jahre zum Major. Der Feldzug von 1756 führte ihn nach Sachsen. In Leipzig machte er die Bekanntschaft Weiße's, vorzüglich aber des jungen Lessing, mit dem er die drei Jahre, die er noch zu leben hatte, in der herzlichsten Verbindung blieb. Die längere Muße, die er hier in Leipzig fand (er war nach der Schlacht bei Roßbach durch eigenhändige Ordre des Königs zur Beaufsichtigung der Kriegsgefangenen und des Lazareths ernannt), benutzte er zur Herausgabe seiner lyrischen Gedichte. Indessen sehnte er sich aus seiner nicht angenehmen Stellung in Leipzig fort, und so wurde er erst mit ein paar kleinen Expeditionen betraut,

nach Zerbst, um einen militärischen Verhaft vorzunehmen, und auf Execution nach Bernburg. Den Feldzug von 1758 machte er in der Armee des Prinzen Heinrich, dessen besonderes Vertrauen er genoß. Bei Dresden, wohin die ganze österreichische Macht sich zog, that er sich glänzend hervor, und mitten unter Kanonaden und Geräusch der Waffen fand er noch Muße, sein kleines Heldengedicht Cissides und Paches zu schreiben. Nachdem er im Winterquartier eine Ausgabe seiner sämmtlichen Dichtungen in Ordnung gebracht, wurde er im Corps des General Fink zur Armee des Königs detachirt. Er ging mit derselben über die Oder, und am 12. August stand er bei Kunersdorf den Russen gegenüber. Sein Corps fiel dem Feind in die Flanke. Kleist hatte mit seinem Bataillon bereits drei Batterien erobert, und zwölf starke Kontusionen erhalten; zwei Finger seiner rechten Hand waren zerschossen, er nahm den Degen in die Linke, sprengte, da er den Commandeur vermißte, vor die Fronte, und führte, trotz des heftigsten Kanonenfeuers, sein Bataillon vor die vierte Batterie. Von einer Kartätschenkugel getroffen, die ihm das rechte Bein zerschmetterte, fiel er vom Pferde, und nach vergeblichen Versuchen wieder aufzusteigen, in Ohnmacht. Man trug ihn hinter die Fronte, wo er liegen blieb. Bald kamen Kosacken, die ihn ausplünderten, und ihn nackt in einen Sumpf warfen. Russische Husaren fanden ihn in der Nacht, zogen ihn auf's Trockne, trugen ihn an's Wachtfeuer auf Stroh, und bedeckten ihn mit einem Mantel. Endlich konnte der Erschöpfte sich einem russischen Offizier zu erkennen geben. Dieser ließ ihn nach Frankfurt an der Oder bringen und verbinden. Professor Nicolai, den Kleist seine Anwesenheit hatte wissen lassen, ruhte nicht, bis er die Erlaubniß erhielt, ihn in seinem Hause verpflegen zu dürfen. Hier starb er an neuer Verblutung in der Nacht vom 22. zum 23. August 1759. Er wurde in der feindlichen Garnison mit allen militärischen Ehren begraben.

Kleist's Tod erregte unendliche Trauer. Das Opfer, das dem Vaterland in ihm gefallen war, trug nicht wenig dazu bei, die poetisch heroische Stimmung nur noch vertiefter anklingen zu lassen. Bei Lessing nahm der erste Schmerz um den Freund sogar den Ausdruck eines Vorwurfs an, indem er behauptete, Kleist habe sich leichtsinnig in Gefahr, und vielleicht absichtlich in den Tod gestürzt, um zu beweisen, daß ein Dichter auch ein Soldat und ein Held sein könne. War doch Kleist von seinen Kameraden, welchen seine überlegne wissenschaftliche Bildung unbequem war, häufig genug wegen seines Umgangs mit Dichtern und Gelehrten aufgezogen worden! Seine nächsten Freunde wußten, daß sein innerstes Wesen mehr im stilleren Verkehr mit den Musen zu Hause war, sie wußten aber auch, daß, nachdem er einmal in die Armee des Königs eingetreten, er sich mit um so eifrigerem Pflichtgefühl seinem Dienste weihte, und daß es ihn um so mehr drängte, sich militärisch hervor zu thun, als er das Gefühl hatte, daß man in der nächsten Umgebung

seinem Heroismus nicht vertrauen mochte. Kleist's militärische Tüchtigkeit ist jedoch nie in Zweifel gezogen worden. Sie war es sicherlich, die ihm die Gunst seines Königs verschaffte. Denn nirgend verlautet, daß Friedrich II. von seinen Dichtungen Notiz genommen, es müßte denn vermittelst der italienischen Uebersetzung des „Frühlings" gewesen sein, welche Mſr. de Tagliazuchi, „dramatischer Dichter des Königs," veranstaltete (La primavera, in versi sciolti) und schon 1755 zu Potsdam drucken ließ.

Kleist's Hauptwerk ist „der Frühling" ein beschreibendes Gedicht. Stofflich angeregt durch Hallers Alpen, in der Form dem Vorgange Klopstocks folgend, steht es doch durchaus selbständig da. Selbst das feststehende Gesetz des Hexameters behielt Kleist nicht bei, sondern gab dem Verse eine Vorschlagssilbe, eine Willkürlichkeit, die nicht zu den Vorzügen des Gedichtes gerechnet werden kann. Der ganze Bau des Hexameters erhielt dadurch einen andern Charakter. Anstatt des daktylischen erhält der Vers einen anapästischen Tonfall, und die durchgeführte Cäsur nach oder im dritten Fuße bringt einen schleppenden Gang hervor, der wie ein aufgelöster Alexandriner klingt. Auch gegen den Vorwurf der Planlosigkeit läßt sich das Gedicht nicht schützen, oder wenn man versucht hat, dasselbe in dieser Hinsicht zu vertheidigen, so wird man den Plan, der sich halbwege erkennen ließe, nimmermehr gut heißen. Er bestände in der dreimaligen Aufeinanderfolge ein und derselben Gegensätze. Der Dichter singt dem Frühling und kommt auf die Verwüstungen, die der Krieg in der aufblühenden Natur hervorruft; ein Meierhof zeigt ihm das Glück des Friedens, der Gedanke an das Waffengeräusch der Gegenwart wiederholt die vorige Wendung; eine neue schöne Landschaft nimmt die frohen Bilder wieder auf, bis ein gewaltiges Gewitter wieder Gelegenheit zu Schilderungen der Verheerung giebt. Allein trotz dieser Eintönigkeit der Anlage und der unausgesetzten Aneinanderreihung von Naturschilderungen, wie sie im beschreibenden Gedicht immer ermüden, fehlt es dem Detail nicht an Wechsel und Lebendigkeit. Die Natur ist mit fein und liebevoll beobachtendem Auge angeschaut, und das Beobachtete durch das Medium der Empfindung verklärt dargestellt. Die großen Gegensätze friedlichen Glückes und gewaltsamer Verheerung rufen bei dem Dichter einen elegischen Ton hervor, der sich als Grundstimmung über das Ganze verbreitet. Nicht allein in die erwachende Natur, auch in alle menschlichen Verhältnisse bringt der Krieg vernichtend ein, führt die Jugend in das Feld des Todes, zerreißt die Familienbande, und schlägt Wunden, zu deren Heilung neue Generationen entstehen müssen. Allein das Gewitter, das, wie aufrührerisch es immer über die Fluren tobt, doch seine Segnungen zurück läßt, kann als tröstendes Symbol gelten. Auf die kriegerisch bewegten Jahre, die der Dichter durchlebte, sah er im Geiste Zeiten des Friedens folgen, welche die Opfer reichlich ersetzen. — Der Ausdruck der Schilderung wie der Empfindung ist bei Kleist

Kleist's „Frühling."

fast überall bezeichnend und fein. Vergleicht man den Frühling mit Hallers Alpen, so stellt sich ein bereits sehr großer Fortschritt heraus, sowohl in der Sprache, wie in der Darstellung, in der ganzen poetischen Durchbringung und formellen Wiedergabe des Stoffes. Hallers Alpen sind, bei allen Verdiensten, die sie in ihrer Zeit hatten, veraltet, Kleist's Frühling steht der modernen Anschauung und Empfindung noch nahe, und wird immer ein anmuthig liebenswürdiges Werk bleiben.

Von den übrigen Dichtungen Kleist's ist „Cissides und Paches" das umfangreichste. Er selbst nennt es einen kleinen kriegerischen Roman. Es ist eine Erzählung der einfachsten Art (in reimlosen fünffüßigen Jamben), in welcher Beschreibungen und breit ausgeführte Bilder in homerischer Art im Vordergrunde stehen. Zwei heldenmüthige Freunde, Macedonier, vertheidigen die Burg Lamia gegen die Athener, und fallen beide bei der Belagerung. Die Handlung ist durch keinen besonderen Zug interessant gemacht, und die Darstellung gradezu trocken und unpoetisch. Beschreibungen von Wurfmaschinen, Geschossen, Vertheidigungsthürmen, Gefechten, folgen auf einander, ohne daß durch eine rechte Vertheilung von Licht und Schatten, die bei aller Bewegung dürftige Handlung anschaulich gemacht würde. Für die Zeit aber hatte das Gedicht seine Bedeutung. Von einem Soldaten im Kriegslager geschrieben, verherrlichte es den Tod für das Vaterland, und indem es mit der Schlußwendung an die Gegenwart anknüpft, ruft es die Zeitgenossen zu lebendigem Antheil auf. „Der Tod für's Vaterland ist ewiger Verehrung werth.... Wie gern sterb' ich ihn auch, den edlen Tod, wenn mein Verhängniß ruft! Ich, der ich dieses sang im Lärm des Kriegs, als Räuber aller Art mein Vaterland mit Feur und Schwerdt in eine Wüstenei verwandelten; als Friedrich selbst die Fahn' mit tapfrer Hand ergriff, und Blitz und Tod mit ihr in Feinde trug, und achtete der theuren Tage nicht für Volk und Land, das in der finstern Nacht des Elends seufzt.... Doch es verzagt nicht drin, das treue Land, sein Friedrich lächelt und der Tag bricht an!"

Diese Begeisterung für seinen König spricht sich auch in mehreren seiner lyrischen Gedichte aus, nicht nur in denjenigen, welche direkt aus seiner persönlichen Stellung und den Zeitverhältnissen hervorgingen, (wie die „Ode an die preußische Armee,") sondern auch in solchen, die andre Verhältnisse behandeln, wo er dann mit geschickter Wendung auf Friedrichs Lob zu kommen weiß. (So in dem „Geburtslied," der Ode an Ramler, und mehr.) In seinen Liedern herrscht bald jene sehnsüchtige Stimmung nach Frieden und ruhigem Genuß der Natur, wie er sie im „Frühling" aussprach, bald findet der von Gleim angeregte anakreontische Ton des Weinliedes einen heiter gefälligen Ausdruck. Am meisten daheim aber war er mit seinem Gemüth in der Unschuldswelt des Idylls, welcher bei ihm ein still wehmüthiger Zug

nicht fehlt. Sehr weich und innig ist das kleine Idyll „Irin“ (an Geßner gerichtet), frischere Farbe trägt „Milon und Iris,“ welches er Lessing widmete. Sogar in seine Erzählungen und Fabeln bringt jene Stimmung, und in der schönsten derselben, „der gelähmte Kranich,“ ist das innerste Wesen des Dichters am reinsten dargelegt.

Auch im Drama versuchte sich Kleist, doch ohne Glück. Seine Tragödie Seneka, in Prosa geschrieben und in drei Akten, die zusammengenommen kaum den Umfang eines Aktes durchschnittlicher Messung erreichen, ist ohne alle Handlung und zeigt von keinem dramatischen Verständniß. Kleist bezeichnet es als „die ersten Züge eines Trauerspiels, in der Absicht entworfen, um nach denselben ein Trauerspiel in Versen auszuarbeiten.“ Sein Vorsatz sei verhindert worden, und die Freunde hätten ihm gerathen, es so bestehen zu lassen. Der Vers aber würde das Stück nicht dramatischer gemacht haben. Das unstäte Leben eines Kriegers im Felde war überdies einer Dichtungsgattung nicht günstig, die mehr als jede andere, eine ruhige Abgeschlossenheit des Schaffens verlangt.

Auf jene lyrische Sangesform, die man damals Bardenpoesie nannte, Barden.
hatte sich Kleist gar nicht eingelassen. Dagegen ließ sich, im Anschluß an Ramler und Klopstock, ein ganzer Chor moderner Barden hören, die ihren Gesang fast ausschließlich auf das Bardenmäßige einschränkten. Es ist oben schon ausgesprochen worden, daß Gerstenberg die unschuldige Veranlassung zu dieser Gattung gab. Er hatte ein Gedicht geschrieben, „der Skalde“, worin er den Geist seines Helden erwachen und in der veränderten Welt den Untergang der alten Götter des Nordens beklagen läßt. Dieses Gedicht und der Anhang von ein paar Dutzend Worterklärungen der Edda-sprache, deren Namen und Bezeichnungen ihm, als einem Dänen, geläufig waren, wurden das erste Grundbuch des Bardenthums in Deutschland. Hier schöpfte Klopstock, und nach ihm der ganze Chor, während Gerstenberg selbst sich mit dem Bardengesang nichts zu thun machte. — Wir betrachten hier nur einige Chorführer, und auch diese nur im Vorübergehen, da ihre Gesänge poetisch meist ohne Bedeutung und veraltet sind, und fast nur noch als literarhistorische Curiositäten betrachtet werden können.

Ganz besonders eingeweiht in das Bardenthum dünkte sich Karl Fr. Kretschmann (1738—1809), der unter dem Namen des „Barden Rhingulf“ sang. — In seiner Abhandlung über das Bardiet kommt seine Forschung zu dem Resultat, daß der Hauptton des Bardiets der „innere Bardengeist“ sei. Worin nun aber der innere Bardengeist bestehe, darüber schwebte der ganze Bardenchor im Dunkeln. Gleim, der den Barden Rhingulf mit Entzücken begrüßte, fand in ihm einen vollendeten Ausdruck des Bardenthums („Große Bardengedanken . . . eine alte fürtreffliche Bardensprache“. Brief an Jacobi, 7. Nov. 1768), aber um eine Erklärung wäre

auch er verlegen gewesen. Man sang eben nach was Klopstock vorgesungen hatte, ein Quodlibet aus Ossianischen, nordisch=mythologisch und urgermanisch gedachten Erfindungen. Doch unterscheidet sich Kretschmann dadurch von den Uebrigen, daß er die antike Strophe verwarf, und den Reim anwandte und angewendet wissen wollte. — Dagegen versenkte sich Joh. Gottl. Willamow (1736—1777) ganz in den griechischen Dithyrambenschwung, mit dem er Friedrich II., Hermann und andere Helden besang. — Fester hielten an der antiken Strophe zwei österreichische Barden. Joh. Michael Kosmas Denis (1729—1800) wurde der Barde Sined genannt. Er war Jesuit, zugleich aber Mittelpunkt der geistigen Bewegung in Wien, welche er, nach dem Vorbild der literarischen Entwicklung in Norddeutschland, zu leiten suchte. Klopstock war ihm das höchste poetische Muster. Ihn besang er als „den obersten Barden Teuts“ und zwar mit einem Schwunge der Phantasie, einem Bilderreichthum und Glanz der Rhetorik, die den Meister vollkommen erreicht. Empfindung, Feinheit in der Wahl des Ausdrucks, Kraft und Begeisterung hatte der Barde Sined seinen norddeutschen Genossen in nicht gewöhnlichem Maaße entgegen zu setzen, zum Theil übertraf er sie auch darin. Sangen jene ihren Friedrich, so ließ er in seinen Oden den Ruhm seiner Maria Theresia, seines Joseph II. und der kaiserlichen Heere erschallen, ein österreichischer Patriot, aber ohne die Gegner seines Vaterlandes zu schmähen, sondern voll Anerkennung, sogar voll Dank für den geistigen Gewinn, der ihm von ihnen zu Theil geworden. Neben ihm sang Karl Mastalier (1731—1795), ebenfalls Jesuit. An Talent sehr mäßig, an Begeisterung Denis gleichstehend, war Mastalier von demselben patriotischen Geiste durchdrungen, und begrüßte bald in Oden, bald in gereimten Strophen, die Personen seines Kaiserhauses, die Generale Daun und Laudon u. a. mit dem Klange der Bardenharfe. —

Gleim. Mit dem gesammten Bardenchor, so wie mit dem Berliner Kreise aufs engste zusammenhängend lebte Gleim in Halberstadt. Als patriotischer Lyriker ist er ein Vertreter der Klopstock'schen Schule, wiewohl auf seine eigene Weise, außerdem aber machte er sich zum Mittelpunkt einer eignen, mit jener schwer zu vermittelnden Richtung.

Joh. Wilh. Ludwig Gleim wurde 1719 zu Ermsleben in der Nähe von Halberstadt geboren. Auf der Universität in Halle trat er mit dem Aesthetiker Baumgarten und dessen Schüler Meier in Verbindung und begann mit seinen Studiengenossen Uz und Götz seine dichterische Laufbahn, die vorzüglich in Uebersetzungen und Nachbildungen des Anakreon bestand. Ueber Berlin wandte er sich 1740 nach Potsdam, um eine Hauslehrerstelle anzutreten, bald darauf wurde er Sekretär des Prinzen Wilhelm von Schwedt, den er beim Ausbruch des zweiten schlesischen Kriegs ins Feld begleitete. Nachdem dieser in der Schlacht bei Prag gefallen war, nahm er (1745)

eine gleiche Stellung bei dem Fürsten Leopold von Dessau an. Doch auch in dieser blieb er nicht lange. Er lebte einige Jahre in Berlin, bis er 1747 zum Domsekretär und Kanonikus in Halberstadt ernannt wurde. In diesem reichlich botirten Amte konnte er ganz seiner Muße und seinem Behagen leben, wohlthätig wirken und bis zu seinem 84. Jahre einen Briefwechsel führen, der an Umfang seines Gleichen sucht. Er starb im Jahr 1803.

Gleim war kein schöpferisches Talent, er gehörte, so rastlos er sich auch in den zur Zeit üblichen Dichtungsgattungen versuchte, nur zu den Angeregten. Alle seine Gedichte sind flach, prosaisch, trivial; sie verfallen, wo er eine pathetische Sprache anheben will, in den Bänkelsängerton. Diesen kultivirte er sogar in einer unschönen Gattung von „Romanzen", d. h. Mordgeschichten, wie man sie zum Leierkasten hört. Dieses Bänkelsängerhafte führt häufig zur Popularität, allein er war darin nicht so glücklich, und gerade da, wo er populär sein wollte, wurde er reflektirt. Dies ist sogar der Fall in seinen „Preußischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier". Volksthümlich ist darin nur die Begeisterung für Friedrich und seine Generale, aber dem Ton und der Sprache nach erkennt man schon in dem ersten Liede hinter dem Grenadier den gelehrten Kanonikus. Wenn er gleich in der dritten Zeile ruft: „Berlin sei Sparta!" und als Friedrichs Grenadier zugleich Friedrichs Horaz sein will, so ist es um die Popularität geschehen. So viel Schlachtlieder er auch sang, sie mochten von Gleichgesinnten mitempfunden und gepriesen werden, von den Soldaten wurden sie nicht gesungen, sie drangen nicht in's Volk. Dies Schicksal hatte überhaupt die ganze kriegerisch patriotische Lyrik der Zeit. Was Ramler, Gleim, Uz und viele andere an Schlachtliedern sangen, es war eine Kriegsmusik, die von Gelehrten ausgegangen, auch nur in gelehrten Kreisen wiederhallte. Wie anders schlugen im Anfang unseres Jahrhunderts Theodor Körners Lieder ein, die zum Theil im Felde selbst gedichtet, naiv, von der Eingebung des Moments und der Situation ausgehend, volksthümlich für alle Zeit wurden! — Ebensowenig wie durch seine Kriegslieder wußte Gleim in seinen „Liedern für das Volk" den Ton des Volksmäßigen zu treffen. Da schreibt er dem Bauer sein Lied vor („Ich baue, darum heiß' ich Bauer"), dem Pflüger, dem Sämann, dem Amtmann, dem Verwalter, dem Gärtner, dem Hirten, den Schnittern, den Schnitterinnen, indem er ihnen Reflexionen in den Mund legt, die ihrem Stand durchaus fremd sind. Was zum Volksliede werden soll darf nicht für das Volk gedichtet sein, schon diese reflektirte Absicht, die Anknüpfung an ein äußeres Bedürfniß, wird das Ziel verfehlen. Das Volk, wenn es sich seine Lieder nicht selbst macht, würdigt nur dasjenige seines Gesangs, was unmittelbar, rein menschlich, naiv und ursprünglich empfunden ist. Die zündende Kraft

Kriegs- und Volkslieder.

eines Liedes ist unberechenbar; Fassungen, welchen selbst der Kundigere die Popularität vorher gesagt hatte, gehen spurlos vorüber, während ein einziger glücklicher Zug oft eine unvermuthete Wirkung hervorbringt und ein Lied durch Generationen hin trägt. — Dies zeigt sich in einem Trinkliede von Gleim sehr auffallend, und sicher hat weder er noch seine Lobredner vorausgesehen, daß die ganze übermäßige Anzahl seiner Trinklieder vergessen werden würde, bis auf eins, und gar nicht einmal ein besonders glänzendes. Welchem alten und jungen Studenten ist nicht das Lied „Der Papst lebt herrlich in der Welt" (Der Papst und der Sultan) heut noch bekannt? — Das Gleiche gilt von seinen Fabeln. Sie sind, obwohl zu ihrer Zeit über Alles gepriesen, unsäglich dürftig, oft sogar kindisch, und doch haben sich einige bis auf unsre Tage noch in Gunst erhalten. So die Ameise und die Grille („Eine faule Grille sang") und die Geschichte von „jenem Mann, den ich dir nicht nennen kann", welcher mit dem Schöpfer haderte, daß er den Kürbis nicht am Eichbaum wachsen lasse, der aber, als eine Eichel ihm auf die Nase fiel, sich doch glücklich pries, daß es kein Kürbis gewesen.

Gleims umfangreichstes Werk ist ein Lehrgedicht (in drei Theilen und in reimlosen Jamben) betitelt: „Hallabat oder das rothe Buch". Angeregt durch eine Uebersetzung des Koran, erborgt er sich das Gewand eines morgenländischen Weisen, um religiöse und moralische Betrachtungen über verschiedene Verhältnisse des Lebens anzustellen. Mit welchem staunenden Enthusiasmus das Werk auch in seinem Kreise empfangen wurde, es ist heutzutage mit Recht vergessen. Kommt auch hin und wieder darin eine poetische Wendung vor, sie wird erdrückt von der unendlichen Breite und Weitschweifigkeit der Diktion. Es ist eine Reihe von gewöhnlichen Gedanken und Empfindungen und eine Weisheit, die in ihrer unermüdlichen Redelust unsäglich langweilig wird.

Länger müssen wir bei Gleims anakreontischer Lyrik verweilen, wodurch er das Haupt einer eigenen Schule wurde. Seine Nachbildungen des Anakreon begannen schon in seinen Universitätsjahren, und bis in sein hohes Alter sang er von Liebe und Wein. So wuchs der Umfang dieser Liedermenge ins Unglaubliche, und doch steht der poetische Werth dazu in gar keinem Verhältniß. Der Mangel an innerer Wahrheit fällt beim ersten Blick in die Augen, und seine Briefe bestätigen nur, daß das Ganze ein bloßes Spiel und Getändel ist. Diese Hunderte von Amoretten, personificirten „Scherzen und Gaukeleien", diese Götterchen, Venustäubchen, Lilienstengel, Zephyre und wie der ganze Apparat heißt, werden zur Kinderei, da sich nichts von tieferer Empfindung dahinter verbirgt. Was soll man dazu sagen, wenn der würdige Kanonikus in Dutzenden von Gedichten die Musen besingt, sie als seine „lieben Mädchen", seine „griechischen Schätzchen" anredet, die ihm die Nektarschale füllen, ihm das graue Haar mit Rosen

schmücken und mit ihm tändeln und schäkern? Oft wird dieses lügnerische Spiel mit zurechtgemachten Situationen auch üppig und sogar durch eine gewisse Lüsternheit geschmückt, wo man denn eher einen frivolen Knaben, als einen gesetzten Mann zu hören glaubt.

Einen eigenthümlichen Eindruck macht es, wenn Gleim diese Tändeleien mit seinen Freunden, Georg Jacobi, Uz, Götz und Anderen austauscht. Sie machen einander Liebeserklärungen, senden sich gegenseitig ihren Amor zu, den sie förmlich hätscheln, besingen sich voll Zärtlichkeit und schwelgen in Küssen der Freundschaft. Briefe ohne zärtliche „Liederchen" werden nur mit Betrübniß empfangen, jede Gabe in Versen, sie mochte so leidlich oder so elend sein als sie wollte, in den Himmel erhoben. Der Briefwechsel zwischen Gleim und G. Jacobi ist ein so charakteristisches Kulturbild dieser sentimental-anakreontischen Richtung, daß dieselbe nicht besser als durch eine kleine Blumenlese daraus veranschaulicht werden kann. Johann Georg Jacobi (1740—1814), ein Lyriker von zierlichem Talent, machte manches Gedicht, dessen Wohllaut noch heut nicht verklungen ist, allein in seiner anakreontischen Zeit war er von Gleims Einfluß so beherrscht, daß er ganz in den Spielereien desselben aufging. Gleim lernte G. Jacobi in Halle kennen und verschaffte ihm darauf eine Stellung als Kanonikus in Halberstadt neben sich. Später folgte Jacobi einem Rufe als Professor nach Freiburg.

Gleim und G. Jacobi.

Die Briefe stammen hauptsächlich aus den Jahren 1766—68, bis zum Eintritt Jacobi's in sein Halberstädter Kanonikat. Sie sind überall mit Versen durchflochten, viele ganz durchgereimt. Folgendermaßen schreibt der Kanonikus Gleim an den Professor Jacobi:

„Nach Ihrer Abreise, mein liebster Freund, war ich heute zum erstenmale wieder in meinem Garten. Pomona winkte mir zu dem Baume mit den kleinen rothen Aepfeln, unter welchem wir uns küsseten. Ich konnte ihrem Winke nicht folgen, es war mir zu traurig hinzugehen und meinen lieben Jacobi nicht zu finden. Ich ging unter den Kindern der Flora; ohngeachtet der rauhen Witterung sind sie noch nicht gestorben. Vergebens sahen sie mich freundlich an. Warum ihr mich so traurig seht, ihr Blümchen? Ich dacht an meinen Freund, der euch besänge, wenn er euch so freundlich sähe. . . . So sprach ich mit den Blümchen und ging in Gedanken, ohne zu wissen wohin. Auf einmal stand ich unter dem Baume mit den rothen Aepfeln und da, mein lieber Freund, da gab ein Geist mir einen Kuß; der Genius meines Jacobi war es, oder er selbst. Er küßte völlig so, wie mein Jacobi küßt. So wie seine Verse von allen andern Versen, so unterscheid ich seine Küsse von allen andern Küssen. Es war eilf Minuten auf Dreie: dachten Sie da an mich, mein lieber Freund, so war es gewiß Ihr Geist, der mich küßte. Uebermorgen um eilf Minuten auf Dreie stehe ich wieder unter dem Baume mit den rothen Aepfeln, wenn Sie etwa nur auf dieser

Stelle mich küssen wollen.“ (7. Oct. 1767.) — — „Du hast nicht nöthig, du lieber kleiner Bogenschütze, du hast es nicht nöthig, an meinen Liebling mich zu erinnern! Aus meinen Akten hervor seh ich dich winken, sahest du mir es nicht an, daß ich eben an ihn gedachte? Lausche nur immer, du kleiner rothwangigter Gott! Du seiest der Amor, der sonst nur Mädchen belauschet, oder der Genius meines Jacobi, denn einer von beiden bist du. So lausche nur immer! Du siehest Gedanken an ihn, Wünsche des Herzens, zärtlicher als wenn Aglaja nach ihrem Seladon seufzet. Sahest du nicht solche Gedanken?“ (7. Oct. 1767.)

Und Jacobi an Gleim: „So zärtlich als Anakreon, so voll Empfindung, so voll Feuer, als der verliebten Sappho Leier (u. s. w.) . . . so zärtlich, so feurig, so stark müßt ich singen, um mein ganzes Gefühl auszudrücken. Jeder Gedanke an Sie, liebster Freund, ist Liebe, Liebe, die heftigste Liebe! Wenn mir die Gesetze der Freundschaft immer heilig waren, wenn ich alles Glück, alle Freude meines Lebens von Ihren Händen erwartete, so bin ich jetzt belohnt genug, da diese wohlthätige Göttin einen Gleim mir gab. Seine Briefe? Alles was Fürsten geben können, das liebenswürdigste Geschenk des schönsten Mädchens ist nicht so reizend für mich . . . Einen langen poetischen Brief hätt' ich Ihnen diese Woche geschrieben, denn ich denke an nichts, als an Gedichtchen und nur an Gedichte für meinen Gleim. . . . Wären Sie ein Mädchen, liebster Freund, so würde ich gewiß nicht mehr flatterhaft, nicht mehr unbeständig, ewig würd' ich ihnen getreu sein. So treu — lassen Sie mich ein wenig nachsinnen, denn die beständigen Liebhaber sind selbst in der Fabel selten — wie Philemon seiner Baucis. Ja unser Haus sollte auch in einen Tempel und wir, wenn es uns in der Welt nicht länger gefiel, in zwei niedliche Bäumchen verwandelt werden, auf deren Zweigen Nachtigallen sängen. Andere sollten bei uns sich Liebe schwören und nie den Eidschwur brechen. (14. Oct. 67.) — „Zürne nicht kleiner Amor, daß ich in der Sprache der Menschen mit dir rede! Aber ist dies nicht die Sprache, worin ich deinem Anakreon sage, daß ich ihn liebe? So höre denn, lieber Amor, du der weiseste unter deinen Brüdern, höre meine Bitte. O schleiche hin zu meinem Freunde und wenn er, in Papieren vertieft, dich nicht sehen will, so klettre auf den höchsten Stoß Akten, rausche mit den Flügeln, wie Chloens Vögelchen, das von ihr vergessen wird; und hört er noch nicht, so nimm ihm die Feder, so greife nach der Leier und drohe sie zu verstimmen: bis er voll Ungeduld dir zu sprechen erlaubt. Dann, Amor, dann nenne mit traurigem Tone meinen Namen, dann sag ihm, daß mir kein Morgen mehr schön, kein Abend mehr heiter ist. Mal ihm, dem Bette gegenüber, das Bildniß seines Freundes in trauriger Stellung mit den Zügen einer verlassenen Geliebten, damit er beim Erwachen es sehe, damit er fühle, wie unglücklich ich bin. . . . Mir

lächelten die Musen, weil dein Anakreon mir lächelte. Oft zitterte ich in meinem Glücke, aus Furcht es zu verlieren, aber ein Briefchen meines Gleim tröstete mich wieder. Jetzt, o Himmel, jetzt ist um mich her eine Wüste! Ach Amor, liebster Amor, sollten meine Briefchen, meine Liederchen ihm nicht mehr gefallen? Dann hör ich auf zu singen, dann gefällt mir meine Laute, dann gefallen mir die Lieder Gresset's und Chaulieu's, die ich noch zu singen wagte, nicht mehr. Sag' ihm Alles, kleiner gütiger Gott, sag es ihm weinend, denn einen Amor kann er nicht weinen sehen. Er wird sich hinsetzen und an seinen Jacobi schreiben."

Noch ein paar Stellen, die Gleims Enthusiasmus bezeichnen für Alles, was von seinen Freunden gereimt in seine Hände kam. Jacobi hatte ihm ein Lied geschickt. „Wo ist ein Titian, ruft Gleim, ein Correggio, der es mir nachmalet? Oesern, den einzigen guten Maler nach Dieterich, den ich kenne, werd ich einmal bitten, sich mit diesem liebenswürdigen Gemälde zu verewigen. Unterdessen soll Meil mir es zeichnen. Zu Dresden lernt' ich eine Malerin kennen, die eine schlafende Venus recht gut gemalt hatte, diese würd ich auch darum bitten, wenn ich Fürst wäre, denn für die schlafende Venus forderte sie fünfhundert Thaler, und wenn sie mir was fürtreffliches machte, oder welches gleich viel ist, wenn sie den Dichter erreichte, so bekäme sie tausend für jeden Amor meines Jacobi! Von Mengs hätt ichs am liebsten gemalet . . . und wenn Mengs nicht begeistert, nicht hingerissen wird zu Palet und Pinsel, so ist er der große Mengs nicht! . . . Für den Vers: Nicht jedes Liedchen u. s. w. geb ich Ihnen einen Kuß, unten bekommen Sie für drei Verse zehntausend, folglich muß ich hier sparen. „Mich Weisheit lehren" . . für diesen zehn Küsse, für jeden folgenden ebensoviel. Alles, Alles ist fürtrefflich, unverbesserlich! . . . Amor, mein bester Freund, Amor selbst hat sie zu dem Lied auf seine jungen Brüder, die Amoretten, begeistert. Für alle die Freuden, die mein Jacobi mir macht, belohne ihn der Himmel oder Apoll, mit all seinen Begeisterungen. Immer sich selbst gleich, an Erfindung, Ausbildung, Ausdruck, bleiben Sie, und unterscheiden dadurch sich von allen unsern Dichtern. Schon seh ich Sie, neben Uz, unter unsern klassischen Autoren!"

„Klassische Autoren" aber waren für Gleim alle Poeten, die in seinem Sinne, oder die überhaupt etwas gedichtet hatten — sie waren es ihm zu einer Zeit, da Lessing eben das Schreckenswort ausgesprochen, daß man in Deutschland noch gar nicht einmal eine Literatur habe. Gleims Ueberschwänglichkeit, sein Freundschaftsenthusiasmus machte aus dem Trivialsten, das ihm zugesendet wurde, ein Meisterwerk. Jemehr er in Halberstadt mit seinem rastlosen Drange, literarisch zu wirken, allein stand, desto mehr war er auf brieflichen Verkehr angewiesen, in welchem sich jede neue Anknüpfung sofort zu zärtlichster Freundschaft ausbildete. Er hatte in seinem Hause ein

Zimmer zum „Freundschaftstempel" geweiht, worin die Bilder aller seiner Seelenverwandten die Wände schmückten, eine Reihe die mit jedem Jahre stieg und endlich bis auf einhundert und achtzehn Nummern gebracht wurde. Es versteht sich, daß alle berühmten Namen der Zeit darin vertreten waren.

Man hat immer gemeint nicht genug hervorheben zu können, wie sehr Gleim die deutsche Literatur gefördert, wie außerordentliche Verdienste er sich um seine Freunde, um Schriftsteller aller Art erworben habe. Das letzte kann zugegeben werden, das erstere keineswegs, wenigstens nur sehr bedingt. Sein Eifer für die Literatur war ungemein, er hätte ins Große wirken mögen, hätte jedem seiner Freunde die sorgliche Muße gegönnt, Bedeutendes zu leisten und bemühte sich unausgesetzt ihnen Anstellungen zu verschaffen. Er dachte sogar daran, in Halberstadt eine poetische Akademie zu stiften, deren Plan er in einem Briefe an Jacobi auseinander setzt. Da seine Bemühungen im Staate Friedrichs II. durchaus fehl schlugen, benutzte er seine eigenen reichlichen Mittel zu Unterstützungen seiner Freunde. Die Anzahl derer, die von seiner Freigebigkeit zu sagen hatten, ist groß, und die zartsinnige Art seines Gebens respectabel und nobel. Er erndtete Liebe und Freundschaft und wollte nichts Anderes, er erhielt den Namen „Vater Gleim", der ihn nicht minder entzückte, als der des deutschen Tyrtäus und Anakreon. Allein es waren doch nur persönliche Freundschaftsdienste, wodurch er sich als Privatmann achtungswerth machte. Daß er G. Jacobi, die Karschin, Klamer-Schmidt, den jungen Michaelis und Andere unterstützte, wird man doch nicht eine Förderung der Literatur nennen können; mit gleichem Rechte wäre jenes Faß Wein, welches er einst, um einen thörichten Streich gut zu machen, Lessing verehrte, als ein literarisches Verdienst zu bezeichnen. Geistig gefördert hat er weder ein größeres, noch auch alle die untergeordneten Talente, die er sich verpflichtete. Er verstand weder zu leiten, noch auch wollte er leiten, im Gegentheil pries er jede neue Erscheinung als ganz außerordentlich, ja er ging auch wohl daran, sie nachzuahmen. In Allem was ihn begeisterte — und es bedurfte keines großen Aufwandes um ihn zu begeistern — kannte er weder Maaß, noch Geschmack, noch Kritik. Seine rastlose Vielgeschäftigkeit erschöpfte jede Richtung bis zur äußersten Uebertreibung. Selbst in seiner patriotischen Lyrik mußte Lessing ihn mahnen sich zu mäßigen, damit er nicht über's Ziel hinaus schieße. — Ramler korrigirte Alles, was man ihm brachte, oder auch nicht brachte, und wirkte nach formeller Seite unbedingt verdienstlich; Gleim erhob Alles in den Himmel, kam dem Verfasser mit offenen Armen entgegen und bestellte sein Bild für den Freundschaftstempel. Dadurch führte er in seinem Kreise ein gegenseitiges Anpreisen, Geltenlassen, Tändeln und Schönthun ein, das alle Kritik verbannte und ihn zu einer Coterie machte, die nach innen die Entwicklung hemmte, und nach außen geradezu schädlich wirkte. Dehnte doch Gleim seine

Gleims Wirksamkeit.

Zärtlichkeit auch auf einen so gemeinen Menschen wie Klotz aus, dessen Journal in Halle auch als Organ der Halberstädter Schule gelten konnte. Hier bereitete man für Lessing eine gewaltige Arbeit, denn dieser, obgleich mit Gleim persönlich befreundet, mußte hier anknüpfen, um den literarischen und kritischen Augiasstall gründlich zu säubern.

Gleim war ein guter Mann, der gern alle Leute für gut und bieder, und jedes Erzeugniß seiner Schule für vorzüglich und verdienstvoll gehalten hätte. Er erreichte ein hohes Alter, und konnte es nicht fassen noch verschmerzen, daß die deutsche Literatur eine so andre Wendung genommen, als er sich vorgestellt hatte. In Göthe, so wenig er ihm zu folgen vermochte, ahnte er irgend eine ihm unheimliche Macht, gegen Schillers Bedeutung war er völlig blind. Im Oktober des Jahres 1800 schrieb er an Herder: „Gestern fingen wir an Schillers Wallenstein zu lesen, lasen nur das Lager. Welch ein Spectacul! Und wozu? Welche Wirkung soll's thun? Zwei Wachtmeister, wie Paul Werner, konnten die Stimmung der Soldaten für ihren General eine Millionmal besser dem Zuschauer bekannt machen! Ob ich das ganze Stück mir werde vorlesen lassen? Ich glaube nein, ich fürchte mehr solch Spectacul!“ Schon ein paar Jahre vorher hatte er seine äußerste Entrüstung über die Xenien der beiden Dichterfürsten ausgesprochen, die sich über den ganzen literarischen Trödelmarkt, der ihm doch so sehr an's Herz gewachsen war, unverzeihlich lustig gemacht hatten. Er schwang sich zu nicht weniger als sechsundsechzig Gegenxenien auf, die er unter dem Titel „Kraft und Schnelle des alten Peleus“ herausgab. Sie zeigen nur, daß es mit der Kraft und Schnelle des alten Peleus zu Ende war, und auch mit der alten Zeit, um die er klagte: „Wie war's einmal so schön auf unserm Helikon, als Klopstock noch Homer, Uz noch Anakreon gerufen ward auf ihm!... Als alle Sänger nach einander ihre Lieder vorsangen, alle noch wie Brüder sich liebten! Haß und Neid war nicht auf ihm zu sehn! Auf unserm Helikon, wie war's einmal so schön!“ —

Im engsten Zusammenhang mit Gleim steht der schon oft genannte Johann Peter Uz (geb. 1720 in Anspach, wo er den größten Theil seines Lebens in juristischen Aemtern zubrachte, starb 1796). Er theilte seit den gemeinsamen Studienjahren in Halle mit Gleim alle poetischen Bestrebungen, die kriegerische Lyrik, die lehrhafte Dichtung und den anakreontischen Amorettenkultus. In das Element des letzteren tauchte er mit dem meisten Behagen unter. — Was bei Uz zuerst auffällt, ist die leichte Beweglichkeit, Reinheit und Eleganz der Form, durch die er alle Genossen seiner Schule übertrifft. Manche seiner Lieder sind von einer Ueppigkeit der poetischen Bilder, ohne daß sie das Maaß überschritten, dabei von so melodischem Wohllaut, daß sie über den Mangel an Inhalt beinah täuschen. Vermißt

J. P. Uz.

wird ein Inhalt in seinen preußisch-patriotischen Gedichten zwar keineswegs, aber was er in ihnen singt, ist eben die allgemeine vielgehörte Begeisterung für Friedrich, der er keine wesentlich neue Seite abgewinnt. Auch ist die Anzahl dieser Gedichte nur gering. Um so umfassender die seiner erotischen Formspiele. Einen tieferen Gemüthsklang schlägt er darin nicht an, er wiederholt nur das sinnliche Getändel mit kleinen Göttern, singt der Göttin von Gnidus, Amathunt und Paphos, jauchzt sein Evoë in Lyäens Gefolge, und absolvirt das ganze konventionell-mythologische Pensum der Schule. Er thut es in glänzender Weise, aber eine innerlich menschliche Betheiligung ist nicht zu erkennen, so rastlos seine Amoretten auch ihre Köcher leeren, und ihn in die Rosengebüsche von Paphos entführen.

Es gehörte zur Schule, auch die Ansichten über Weisheit in Verse zu bringen, Weisheit zu lehren, das Ideal eines Weisen in großen, wie in kleinen Dingen darzustellen. Seitdem Gleim eine „Ermahnung zur Weisheit" einmal in die ungesuchten Worte gekleidet hatte: „Laßt uns weise sein beim Geruch der Nelken; Freunde zieht ihn ein, ehe sie verwelken" — seitdem spielte jeder in Versen den weisen Mann auf seine eigne Manier. Uz dichtete eine Hymne auf die Weisheit, schilderte den standhaften Weisen, besang den wahren Muth des Weisen, die ruhige Unschuld und die Glückseligkeit, und schrieb ein sehr umfangreiches Lehrgedicht „über die Kunst, stets fröhlich zu sein" (in 4 Büchern oder Briefen), die er eben auch nur als eine andre Form der Weisheit hinstellen wollte. Es ist breite Moral in Alexandrinern vorgetragen, die, wie Alles, was Beruf von Weisheit macht, und doch überall gegen Menschenkenntniß und psychologische Beobachtung sündigt, einen langweilig kläglichen Eindruck macht. — Als Uzens bedeutendstes Gedicht galt seinen Zeitgenossen „Der Sieg des Liebesgottes," ein komisches Epos in Zachariä's Manier. Der Inhalt ist ein Nichts, er beschränkt sich darauf, daß eine Spröde verliebt gemacht wird, und zwar durch das Geschenk einer glänzenden Kutsche, vermöge welcher ihr Verehrer sich ihr erst als verehrungswürdig darstellt. Das Gedicht wurde dem jungen Wieland verhängnißvoll, da sein Angriff auf die Unchristlichkeit desselben dahin führte, daß Lessing ihm die Mängel seines eignen Christenthums entgegen halten mußte. In der That aber ist dieser Sieg des Liebesgottes, bei allem Glanz der Form, höchst gemein, denn er zeigt nur niedrige Gesinnungen, die durch all das flatternde Amorettengelichter hervorgerufen und beschützt werden, ohne einen versöhnenden sittlichen Gegensatz.

Zu Gleim und Uz tritt, seit den hallischen Universitätsjahren, als dritter
J. N. Götz. im Bunde, Johann Nikolaus Götz (geb. 1721 in Worms, lebte als Pfarrer an verschiednen Orten in Süddeutschland, starb als Superintendent in Kirchberg 1781). Er ist der Dichter des anakreontisch formalen Kleinlebens. Liedchen von möglichst winziger Gestalt, Madrigale, Triolette u. s. w.,

vielfach dem Französischen nachgebildet, besingen Wein, Liebesgötter, Rosen, Nachtigallen und weise Einfalt. Besonders geschätzt war seine Elegie, „die Mädcheninsel," in der sich der anakreontisch gestimmte Dichter ein ideales Leben erträumt. Seine Gedichte gab Ramler heraus. —

Dieses anakreontische Getändel wurde eine Lieblingsrichtung der Zeit, und erhielt sich neben dem hohen Schwunge Klopstocks, und neben der patriotischen Lyrik in Ansehn. Es gab auch wohl Stimmen, die über solche Spielereien den Kopf schüttelten, wie Bodmer, der die Richtung in den „Grazien des Kleinen" verspottete, allein diese ließen sich nicht so leicht vertreiben. Erst als die neue Lyrik des Göttinger Dichterbundes in's Feld rückte, nahmen diese mit Puder und Schönpflästerchen geschmückten Grazien und ihr Amorettengefolge die Flucht. Huldigten ihnen doch sogar kräftigere Geister, wie Gerstenberg, eine Zeitlang, und verschmähte es doch auch der junge Lessing nicht, in den allgemeinen Reigen einzutreten. Beide bezeichneten diese ihre Jugendübungen später als das was sie waren, und doch unterscheiden sich ihre Dichtungen immer noch vortheilhaft genug von dem leichtfertigen Geklingel der Uebrigen. Gerstenberg, der seine derartigen Dichtungen geradezu unter den Titel „Tändeleien" faßte, gewann der Richtung dadurch eine neue Wendung ab, daß er kleine Schilderungen in Prosa entwarf, Bacchuszüge, Feste der Meeresgötter, meist von großer Schönheit, und sie mit Liedern und Chorgesängen durchflocht; während Lessing mehr witzige, epigrammatisch zugespitzte Pfeile jugendlichen Uebermuthes abschoß. —

Zwar nicht in die anakreontische Richtung, aber doch zum Berlin-Halberstädter Kreise gehören noch einige Dichter, die zum Theil ihre Selbständigkeit strenger zu bewahren wußten. In Berlin lebte die Karschin, seit Die Karschin. der Gottschedin die erste als Dichterin gefeierte Frau. Anna Luise Karsch, geb. Dürbach, wurde 1722 auf dem Vorwerk Hammer im Schwiebuser Kreise geboren. Früh verwaist, von einer unordentlichen Mutter vernachlässigt, sah sie sich zu niedrigen Diensten genöthigt, und während sie das Vieh hüten mußte, begann ihr Talent sich schon zu regen. In ihrem 16ten Lebensjahre wurde sie an einen Tuchweber Hirsekorn verheirathet, einen rohen und gemeinen Menschen, der sie gröblich mißhandelte, und endlich wegjagte, als sie zum vierten mal Mutter werden sollte. Von ihm geschieden, ließ sie sich zu einer zweiten Heirath mit einem Schneider Karsch bereden. Allein ihre Lage wurde nur noch trübseliger. Der zweite Mann war ein Trunkenbold, der Alles, auch das was sie durch Gelegenheitsgedichte verdiente, im Wirthshause durchbrachte. Nachdem sie mit ihm in mehreren schlesischen Städten umhergezogen war, fand sie durch ihr Talent endlich einen Gönner, der einen ihrer Söhne erziehen ließ, sie selbst aber mit ihrer Tochter nach Berlin brachte. Ramler wurde auf ihr Talent aufmerksam gemacht, Mendelssohn, Sulzer und andre nahmen sich ihrer an, und so ward sie in die

literarisch ersten Kreise eingeführt. Weder jung, noch schön, noch gebildet, machte sie nur durch ihr Talent Aufsehn. Während Ramler sich bestrebte, ihre Dichtungen formell abzurunden, ihr Talent zu erziehen, lud Gleim sie nach Halberstadt ein, und war sofort mit dem Namen einer deutschen Sappho für sie bei der Hand. Doch ließ er es dabei nicht bewenden. Er gab ihre Gedichte heraus, unterstützte sie, und that, gutmüthig nach seiner Art, was in seinen Kräften lag. Man hoffte von dem König eine Pension für sie zu erlangen, sie selbst ließ es an gereimten Bittschriften nicht fehlen, allein Friedrich II. fand sie mit — 2 Thalern ab. Jener Gönner, der sie nach Berlin gebracht hatte, starb, ihr Sohn und sie selbst verloren dadurch die Unterstützung, die literarischen Freunde konnten sie vor Dürftigkeit nicht schützen. Dazu ging ein abschreckendes Elend andrer Art durch ihre Familie. Ihre Mutter war dreimal, sie selbst zweimal, ihre Tochter ebenfalls zweimal höchst unglücklich verheirathet; Scheidungen, Trennungen, häusliche Misere aller Art füllten ihr Leben aus. Friedrichs II. Nachfolger, der manches nachzuholen suchte, was der große König hatte übersehen wollen, schenkte ihr endlich ein Haus. Sie bezog es nur um darin zu sterben (1791).

Das Leben dieser unglücklichen Frau fordert zu mehrerem Antheil auf, als ihre Gedichte. Die Aufmerksamkeit, die sie erregte, galt zum größeren Theil der Seltenheit, daß eine Frau von niedrem Stande, ohne Erziehung und Bildung, plötzlich als Dichterin auftrat, und von den stimmführenden Männern der Literatur beschützt und eingeführt wurde. Zwar fehlte es ihr keineswegs an Talent. Ihre Empfindung ist poetisch, warm und innig, allein sie gewinnt selten einen reinen Ausdruck. Der Mangel an Geschmack ist bei ihr sehr auffallend. Darin konnte ihr auch Ramler nicht helfen, der sonst alles Mögliche that, ihre Erziehung nachzuholen. Am wenigsten glücklich schlug sein Unterricht in der Mythologie bei ihr an, da sie dies neue gelehrte Element ohne Geschick verwendete. Die Gelegenheitsdichterei, die sie lange für den Erwerb kultiviren gemußt, hatte bei ihr bereits eine zu handwerksmäßige Manier herausgebildet, als daß eine künstlerische Gestaltung noch möglich gewesen wäre.

Geßner. Mit Ramler und seinem Kreise hing auch der Schweizer Salomon Geßner zusammen. Geb. 1730 in Zürich, wo sein Vater Buchhändler war, schien er in seiner frühen Jugend zu keinen großen Hoffnungen zu berechtigen. In seinem 19ten Jahre wurde er nach Berlin geschickt, um die Buchhandlung zu erlernen. Inzwischen entwickelte sich sein Talent, und zwar in doppelter Richtung, für die Malerei und für die Poesie. Es kostete Kämpfe mit seiner Familie, ehe ihm gestattet ward, sich für die Kunst auszubilden. Er machte die Bekanntschaft Ramlers, dem er seine dichterischen Versuche vorlegte, und von dem er mit gutem Rath unterstützt ward. Nach seiner Rückkehr in die Heimath widmete er sich hauptsächlich der Landschaftsmalerei,

in welcher er bald zu den hervorragenderen Künstlern gezählt wurde. Später übernahm er die Buchhandlung seines Vaters eine Zeitlang, während welcher er seine Idyllen selbst illustrirte und verlegte. Er starb 1786, im Vollgenuß eines Ruhms, der ihn in der Dichtung wie in der Malerei zu den Größten, nicht allein seiner Zeit, rechnete. — Dieser Ruhm kann als übertrieben bezeichnet werden, so sehr Geßner innerhalb der Grenzen seines Talentes eine literarische Geltung beanspruchen darf. Für sein Vaterland wächst seine Bedeutung allerdings, wenn man zu seiner Poesie und bildenden Kunst noch die Verdienste des Patrioten hinzutreten sieht, und in dieser seiner Gesammterscheinung darf er von schweizerischen Literarhistorikern mit Recht als einer der hervorragendsten Männer der Schweiz betrachtet werden.*) Wir haben es hier nur mit dem Idyllendichter zu thun.

Geßners Talent beschränkt sich auf den möglichst geringen Umfang, aber selten hat ein Dichter seine Grenzen so genau gekannt, und von dem Maaß seiner Gaben einen so taktvollen Gebrauch gemacht. Konnte er doch nicht einmal der poetischen Form Herr werden. Ramler rieth ihm daher, sich mit den Versen, die ihm unsägliche Mühe machten, nicht zu quälen, und bestärkte ihn darin, seine Idyllen in Prosa abzufassen. Diese Prosa wußte er fein und sinnig durchzubilden, und zu einer dichterischen Sprache zu gestalten. — Wie Geßner als Maler auf seinen Bildern liebliche, ideal stylisirte Landschaften mit ebenfalls ideal gehaltner Staffage menschlicher Gruppen darstellt, so auch als Dichter in seinen Idyllen. Man tritt in eine reine Unschuldswelt natürlicher Zustände, in welche das Kulturleben nur erst in seinen primitivsten Formen hinein ragt. Charaktere, Handlungen, verwickelte menschliche Verhältnisse sind hier nicht zu finden. Es ist kein ursprüngliches Volksleben, sondern eine erträumte Welt, in welchem Naturgottheiten, Faunen, Nymphen, mit den Menschen in friedlichem Verkehr stehen, ohne daß die griechische Mythologie eine breitere Anwendung fände. Die Beschäftigung der Menschen, ihr Leben und Treiben, ist nur leise angedeutet, die Handlung meist nur in eine Situation gelegt. Lagernde Hirten halten einen Wettgesang, der Faun gesellt sich zu ihnen, um ihnen die Geschichte seines Kruges, den er zerbrochen hat, zu erzählen; kleine Gemälde des Familienlebens, einsame Liebesklagen, unschuldige Scenen erwachender Liebe, Gruppen am Brunnenquell, bei der Obsterndte; Stimmungsbilder von einem träumerischen Hauch umweht, darin besteht meist die ganze Handlung. Nur ein paarmal hebt Geßner an, ein umfassenderes Ganze zu entwerfen, wie in dem „Tod Abels“ (in fünf Gesängen), hier aber scheiterte seine Kunst, sowohl an der

*) Mörikofer, die schweizerische Literatur des 18ten Jahrhunderts (Leipzig 1861) und: Morell, „Karl von Bonstetten, ein schweizerisches Zeit- und Lebensbild.“ (Winterthur 1861.)

Gewalt des Darzustellenden, als an der Nothwendigkeit einer komponirten Handlung. Es ist ein verfehlter Versuch. Dagegen ist „der erste Schiffer" (in zwei Gesängen) die anmuthigste seiner Idyllen. Zart und gemüthvoll wird das ahnungsvolle Gefühl eines Jünglings dargestellt, der an den Anblick einer fernen Insel ein unbekanntes Glück knüpft, und des Mädchens, das auf der Insel im Angesicht der Küste des Festlandes von stiller Sehnsucht ergriffen lebt. Diese Empfindung aufdämmernder Liebe ist es, die den Jüngling die Kunst erfinden läßt, auf ausgehöhltem Baumstamm über die Wellen zu rudern. — Ganz den Landschaftsmaler zeigt das kleine Bild „die Gegend im Gras." Hier schildert er das Kleinleben der Natur, das Schwirren und Summen in Halmen und Blüthendolden, mit feinster Beobachtung und Empfindung. Alles ist bei ihm weiche, gemüthvolle Stimmung, und zierlich saubere Ausführung des Angeschauten.

Geßner hat sich durch seine Beschränkung auf die geringsten Mittel für die Schilderung seiner Idyllenwelt sein bestimmtes Genre geschaffen, an das man keinen andern Maaßstab legen darf, als den dasselbe beansprucht. In seinem Zurückgehen auf die Natur, war es gleich eine idealisirte, lag schon ein Verdienst für die Zeit, das durch das reine Schönheitsgefühl und den poetischen Takt seiner Dichtungsart noch gehoben wird. Auf diesen Gegensatz zu den raffinirten Kulturformen des modernen Lebens gründete sich die außerordentliche Verbreitung von Geßners Idyllen. Sie erschienen, ähnlich wie Klopstocks Messias, wenn auch nicht so gewaltig und durchgreifend, als eine Befreiungsthat, als eine reinere Wiedergeburt des Menschlichen in der Dichtung. Und wenn sie das Natürliche und Naturgemäße noch nicht in ganzer Unmittelbarkeit zeichneten, sondern mehr in stylisirt gehaltener Erscheinung, so vermittelte diese Uebergangsform für die Zeitgenossen die Rückkehr zur Natur um so sichrer und reiner, als es ohne moralisirende Tendenz geschah. Geßners Idyllen wurden in alle europäischen Sprachen übersetzt, und sind noch heut in Frankreich ein volksthümlicheres Buch, als in Deutschland oder in der Schweiz. —

Lichtwer. In Halberstadt lebte Magnus Gottfried Lichtwer. (Geboren in Wurzen 1719, docirte in Wittenberg, trat dann in den Staatsdienst, starb als Regierungsrath ꝛc. 1783.) Mit der preußisch patriotischen Richtung hängt er nur durch ein einziges Gedicht, eine Ode auf die Schlacht bei Prag, zusammen, in welcher er, trotz seiner sächsischen Abstammung, Friedrich II. feiert. Auch brachte er es zu keiner innigeren Beziehung mit Gleim, wiewohl sie an demselben Orte lebten, und sein Verhältniß zu Ramler wurde geradezu zu einer heftigen Kontroverse, da dieser, wie wir schon gesehen, seine Fabeln unbefugt bearbeitet und herausgegeben hatte. — Lichtwer ist hauptsächlich Fabeldichter, wobei er sich nicht auf die Thierfabel beschränkt, sondern die kleine anekdotische Erzählung ebenso, sogar noch mit mehr Vor-

liebe und Glück bearbeitet. Es ist sichtbar, daß er sich Gellert zum Vorbilde nahm, doch erreichte er ihn weder in der Gemüthlichkeit noch im Humor seiner Erzählungsart, wenn auch manche Stücke recht geistvoll und formell abgerundet sind. Die besten davon sind allgemein bekannt, und verdienen es zu sein. So die Geschichte vom „kleinen Töffel," der sein Leben lang den Namen des kleinen Töffels behielt; dann „die seltsamen Menschen" (die Spieler); „der Vater und die drei Söhne," von welchen derjenige einen Diamant als Erbe erhalten soll, der die beste That ausüben werde. („Welch edler Muth, wenn man dem Feinde Gutes thut.") Vor allem die Erzählung von dem Pächter, der seinen Sohn studiren läßt, und da dieser als Magister heimkommt, und dem Vater die Vorzüge der Glossen des Corpus Juris erklärt, das schreckliche Buch des Sohnes mit der Scheere bearbeitet, um sich vor seinen „Juristenfinkchen" sicher zu stellen. — An Gleim angelehnt sang Lichtwer auch eine Reihe von „Romanzen" im Bänkelsängerton, halb Fabel, halb Erzählung, und grade einige von dieser Gattung höchst prosaischen Reimwerks haben sich am populärsten erhalten. Wer kennt nicht heut noch jenes gräuliche Katzenkonzert: „Thier und Menschen schliefen feste" u. s. w. (die Katzen und der Hausherr), und wenigstens in der Verstümmlung noch, „die Wassermaus und Kröte?" — Dagegen ist sein großes didaktisches Gedicht, „das Recht der Vernunft," in welchem er sich angelegen sein ließ, auch den Weisen und Moralphilosophen zu spielen, wie es nun einmal für einen regelrechten Poeten nothwendig erschien, mit Recht vollkommen vergessen.

Jünger als Lichtwer, ihm aber in der Fabeldichtung an die Seite zu stellen ist Gottlieb Konrad Pfeffel (aus Kolmar im Elsaß, geb. 1736, wo er eine Erziehungsanstalt gründete, starb 1809). Er erblindete schon in seinem 21sten Jahre, ohne darum Lebensmuth und Schaffenslust einzubüßen; im Gegentheil ist seine dichterische Fruchtbarkeit ganz erstaunlich. Seine lyrischen Gedichte umfassen allein zehn Bände. Das Wenigste davon ist von Bedeutung. Er hat ein gefälliges, in Versen leicht fließendes Erzählungstalent, dem jedoch jeder Stoff recht ist. Unzählige Anekdoten, bald aus der Antike, bald aus der orientalischen Welt, dazu spanische Romanzen und Balladen reihen sich aneinander, und unter manchem Dutzend ist auch nicht ein einziges Stück, das sich über die gewöhnlichste Reimerei erhebt. Am schwächsten sind seine Thierfabeln, doch haben sich die besseren davon noch allgemein im Gedächtniß erhalten, so das „Chamäleon," „das Johanniswürmchen und die Kröte," „Ochs und Esel" („zankten sich beim Spaziergang um die Wette"), dann, „die beiden Hunde" („... es war ein Pudel und sein Sohn"). Auch wohl kleine Geschichtchen, wie die von dem Schüler, der die Datteln für sein Leben gern aß, und um dergleichen viel zu haben, einen Dattelkern pflanzte. Pfeffel.

Unter seinen Romanzen, deren die meisten in abschreckendem Bänkel-

sängerstyl gereimt sind, heben sich nur wenige leidlicher hervor. Auf zwei jedoch muß besonders hingewiesen werden, da sie das Glücklichste sind, was Pfeffel gedichtet, und in ihrer biedern Gemüthlichkeit bei uns fast typisch geworden sind. Die eine ist die berühmte Tabakspfeife („Gott grüß Euch, Alter, schmeckt das Pfeifchen?) die andre jener höchst edle Ibrahim („Eh Ferdinand mit frommer Wuth die Mauren von sich stieß"). — Rein lyrische Ergüsse sind bei Pfeffel seltner, es wird ihm unter den Händen Alles zur Erzählung, wo er aber seine Empfindung singt, geschieht es mehr in gemüthlicher Mittheilung als in sangartiger Form. Rührend ist das Lied: „Mein Stock," welches die Hingebung des Blinden in bewegten und doch heitren Worten ausspricht, und im Gegensatz dazu muß ein Lied, wie „der freie Mann," mit seiner kräftigen Gesinnung nm so mehr zu Gunsten des Dichters sprechen. —

An das Ende dieser Reihe sei ein Schriftsteller gesetzt, der, mit den Berlinern und Halberstädtern auch noch im Zusammenhang, doch durch seine dramatischen Bestrebungen in noch nähere Beziehung zu Lessing tritt, und daher am besten im Uebergang zu diesem betrachtet wird. Christian Felix Weiße batirte seine literarische Bedeutung aus dem theatralischen Kampfe gegen Gottsched her, dessen französirtem Drama er durch die Aufnahme der komischen Oper einen gefährlichen Stoß versetzte. Diese Bedeutung Weiße's ist zwar durchaus keine tiefgreifend poetische; allein da er, ein vielseitig angelegtes Talent, in der sangbaren Lyrik, in der Operette, im Lustspiel, in der Tragödie, überdies als Journalist und Jugendschriftsteller unermüdlich thätig war, so wurde er eine lange Reihe von Jahren der eigentliche Modedichter, und gewann als solcher einen nicht geringen Einfluß auf die Geschmacksbildung. Geboren 1726 zu Annaberg, kam er, vom Gymnasium zu Altenburg, 1746 auf die Universität nach Leipzig, um Theologie zu studiren. Die Bekanntschaft des siebzehnjährigen, ebenfalls hier studirenden Lessing, und das Theater der Neuberin, welches noch in ganzer Blüthe stand, wirkten zusammen, sein dramatisches Talent zu wecken. Die Leidenschaft der beiden Jünglinge für das Theater war ebenso groß, als ihre Mittel sie zu befriedigen, gering waren. Um sich daher freien Eintritt in's Schauspiel zu verschaffen, begannen sie für dasselbe aus dem Französischen zu übersetzen, und die Kräfte zugleich für eigene Arbeiten zu üben. Nach abgelaufener Studienzeit (die Theologie hatte er aufgegeben) nahm Weiße eine Hofmeisterstelle an, und reiste später mit seinem Zögling nach Paris, wo sein Geschmack an der komischen Oper besonders angeregt wurde. Wir haben bei Gelegenheit der Thätigkeit Gottscheds bereits gesehen, wie die erste Frucht seiner Pariser Studien, die Operette „der Teufel ist los," ihm sofort ein Publikum gewann. Seit 1761 Obersteuersekretär in Leipzig, behielt er Muße genug für das Theater zu dichten, und eine Reihe von Jahren das von Nicolai

begonnene kritische Journal „die Bibliothek der schönen Wissenschaften“ zu redigiren. Er starb 1804.

Weiße's Hauptthätigkeit konzentrirte sich auf die Bühne. Jemehr Gottscheds Einfluß hier zu schwinden begann, desto mehr Ansehn gewann Weiße, um endlich eine Zeit lang als Alleinherrscher die Nachfolge des Besiegten anzutreten. Seine Operetten und Singspiele waren es fürs Erste, durch die er sich in der Gunst des Publikums befestigte. Stücke wie: Der lustige Schuster, der Dorfbarbier, Lottchen am Hofe, der Aerndtekranz, die Jubelhochzeit, die Liebe auf dem Lande, die Jagd, sämmtlich von Hiller in Musik gesetzt, waren das allgemeine Entzücken. Und nicht nur der Theaterbesucher, denn die Menge der eingestreuten Lieder, gehoben durch Hillers reizvoll einschmeichelnde Melodien, wurden zu Gesellschafts-, Haus- und Familiengesängen, die sich über ganz Deutschland ausbreiteten. Poetische Feinheit ist in Weiße's Singspielen nicht zu suchen, allein ein hausbackener Humor, Naivetät und drollige Wendungen rechtfertigen doch einigermaßen den außerordentlichen Beifall. Hillers Musik war es vorwiegend, die ihnen eine bezeichnende Stelle in der Geschichte der Oper sicherte, und an ihren anmuthig einfachen Rythmen (wie z. B. in dem Singspiel „die Jagd“) erheitert man sich auch wohl heut noch.

Allein die komische Oper war nur eine, und nicht einmal die von seiner Zeit am meisten betonte Seite von Weiße's theatralischer Wirksamkeit. Weit umfassender ist die Anzahl seiner Lustspiele und Tragödien, die er in 8 Bänden hinterlassen hat (10 Trauerspiele und 12 Komödien). In diesen beiden Gattungen trat er die Erbschaft Elias Schlegels auf der Bühne an, den er zwar nicht an Talent erreichte, aber durch Vielgestaltigkeit der Charaktere, mannigfach erfundene Handlung und gefällige Form übertraf. Von seinen Lustspielen stehen die meisten bereits über dem Niveau der Gottschedschen Schule. Sein Studium des französischen Theaters, das er durch den Augenschein in Paris kennen lernte, kam ihm auch hier zu statten. Gleich eins seiner ersten Lustspiele, „die Poeten nach der Mode“, gewann ihm großen Beifall, indem er darin das literarische Zeitinteresse, den Kampf zwischen den Leipzigern und Schweizern, zum Gegenstand nahm, und zwei Dichter, einen Gottschedianer und einen Klopstockianer in karikirter Weise auftreten ließ. Allein weder der Inhalt dieses, noch seiner übrigen Lustspiele erhebt sich über das Triviale. Sie konnten durch manchen glücklichen Wurf und angenehme Form ein Publikum fesseln, das nichts als Unterhaltung im Theater suchte, mußten aber verschwinden, als tiefer greifende Interessen das deutsche Leben und die Literatur zu bewegen begannen.

Dies läßt sich auch auf seine Tragödien anwenden, obgleich das Schmähen und die Verachtung, mit der man sich heut von manchen Seiten gegen ihn, hauptsächlich wegen seiner Bearbeitung Shakespeare'scher Stoffe, wendet, un-

gerechtfertigt erscheinen muß. In der That kann ein Vergleich zwischen Weiße's Romeo und Julia und Richard dem Dritten mit Shakespeare's gleichnamigen Stücken nur höchst ungünstig für den Leipziger Tragöden ausfallen. Allein Jeder ist ein Sohn seiner Zeit. Noch war Wielands Uebersetzung des Shakespeare nicht erschienen, der große Britte war in Deutschland so gut wie unbekannt, von den wenigen Gebildeteren, die ihn kannten, wurde er mit einer Art von staunendem Widerwillen betrachtet. Lessing war vielleicht der Einzige, der ihn ganz zu würdigen verstand. Gesetzt daß auch Weiße die Größe seines Vorbildes richtig erfaßt hätte, so war doch sein Publikum noch weit davon entfernt. Er nahm daher die Stoffe, die unzweifelhaft Eindruck auf ihn gemacht hatten, und richtete sie für sein Publikum zu. Dadurch vermittelte er die Bekanntschaft mit Shakespeare von der Bühne herab einem Zuhörerkreise, der von pedantischem Herkommen nicht mit einem Sprunge zum Verständniß der höchsten Poesie gebracht werden konnte. Weiße's Vermittlerrolle war ausgespielt, sobald Lessing in der hamburgischen Dramaturgie den Abstand des umgeschmolzenen Richard III. von dem Originale aufgedeckt, die Fehler des ersten gezeigt, und auf die gewaltige Größe des Letzteren aufmerksam gemacht hatte.

Will man Weiße darum zu einem seichten Kopf und einfältigen Marsyas machen und ihn in der Literaturgeschichte das Schicksal dieses Rivalen Apolls theilen lassen, weil er als Jünger seiner Zeit diejenige Erkenntniß nicht haben konnte, zu welcher nach einer Reihe von Menschenaltern wir Glücklicheren endlich erzogen sind? Hatte er über den Weg, den er gehen wollte, doch durchaus nachgedacht! Er wollte die Mittelstraße nehmen zwischen den Engländern und Franzosen und so eine eigne Bahn erschaffen. „Von den Engländern (sagt er in der Vorrede zu seinen Schauspielen) könnten wir die großen tragischen Situationen, die Bearbeitung und Abstechung der Charaktere, den edlen, kühnen und erhabnen Ausdruck und die Sprache der Empfindung und Leidenschaften; von den Franzosen die Uebereinstimmung der einzelnen Theile mit dem Ganzen, die gezüchtigte und feine Sprache des Hofes, der Gefälligkeit und der Liebe und endlich die Regelmäßigkeit und Ordnung lernen. Durch eine solche Vereinigung würden wir den Schwulst und das Uebertriebene der einen, und das Laue und Geistlose der andern, das Zügellose, Unregelmäßige und oft in eine Wildheit Ausartende der Engländer, und das Galante, Coquettenmäßige, Kalte und Seichte der Franzosen vermeiden."

Allein in den Versuch, Weiße gegen übermäßige Schmähung zu vertheidigen, soll durchaus keine Anpreisung seiner Tragödien eingeschlossen werden. Sie sind in ästhetischem Sinne sehr mittelmäßig, trotz manches glücklichen Zuges und Effektes, den er dem unausgesetzten Zusammenhang mit der Bühne und seinem Studium des Theaters verdankte. — Für uns, die wir Shakespeare's Heroen seit lange auf den Brettern gewohnt sind, würde

sich Weiße's Richard III. überaus verwunderlich ausnehmen, wir würden weder den Helden noch das Stück wieder erkennen. Die große Personenzahl ist etwa auf ein halbes Dutzend reducirt, das sich in gespreizten Alexandrinern unterhält und nichts von der dämonischen Gewalt des Originals zur Anschauung bringt. Ueber den Alexandriner klagt Weiße selbst in der Vorrede zu seinen Trauerspielen. Wie hätte er, sagt er, daran denken können, seinen Richard aufgeführt zu sehen, wenn das Stück nicht im Alexandriner geschrieben wäre, der für die heroische Tragödie als der einzig gültige Vers angesehen sei!

Eine größere Freiheit hatte sich das Trauerspiel bereits erobert, als er „Romeo und Julia" schrieb, da der Vers dem prosaischen Dialog gewichen war. In der Sprache dieses Weißeschen Stückes sieht man bereits den Einfluß Lessings. Allein Niemand war weniger dazu berufen, die Leidenschaft eines Romeo und einer Julia nachzudichten, als Weiße. Schon in der Anlage des Stückes geht die ganze Bewegung der Handlung verloren. Es beginnt mit der Scene, da Julia um den verbannten und bereits entflohenen Romeo klagt. Dieser ist durchaus Nebenfigur, und kommt nur im letzten Akt vor, um zu sterben. Die ganze Handlung besteht nur aus Dialogen zwischen Julia, ihren Eltern, ihrer Vertrauten und einem Arzte, und eigentlich hört man nichts weiter als den unausgesetzten herzbrechenden Jammer der Heldin. Allein *eine* Figur ist in dem Stücke, die durch ausgeführte Charakteristik sehr vortheilhaft hervortritt, nämlich Juliens Mutter. In ihr schildert Weiße in der That eine vornehme Dame, die ihrem Gatten in würdevoller Haltung begegnet, und bei aller Beschränktheit doch weiblichen Takt, Muth und mütterliche Liebe genug zeigt, um in die Handlung charakteristisch einzugreifen.

Weiße war ein leichtbewegliches Talent, das zwar selbst keine Entwicklung herbeiführte, aber sich mit Aufmerksamkeit jeden inneren und äußeren Fortschritt des Dramas zu Nutze zu machen wußte. Er hatte das Joch des Alexandriners getragen, er warf es ab, sobald er sich auf Lessings Vorgang stützen konnte. So schrieb er, außer Romeo und Julia, die Trauerspiele „Jean Calas" und „die Flucht" in Prosa; er kehrte zum gebundenen Dialog zurück, als die ersten Versuche gemacht worden waren, den fünffüßigen Jamben anzuwenden („Atreus und Thyest" und „die Befreiung von Theben."). Mit dieser formellen Umgestaltung ging auch eine Art von innerer Entwickelung in Weiße's Dramen vor, ohne doch zu einem bedeutenden Resultat zu gelangen. Ganz so flau und flach, als der Ruf von ihnen aussagt, ist kein einziges seiner Trauerspiele, sie bieten manchen überraschenden Zug und manche glückliche Wendung, deren auch ein größeres Talent sich rühmen dürfte. Immerhin ist es ein Verdienst, daß er seiner Zeit ein Bühnen-Repertoire erschuf, welches das deutsche Drama bereits auf einer be-

trächtlich höheren Stufe zeigt, als er es von der Gottschedschen Schule empfangen hatte.

Auch als Lyriker war Weiße ein Lieblingsdichter der Zeit. Seine Lieder haben leichten Fluß, sind gewandt und zierlich, ohne jemals tiefer zu berühren. Auch ein gewisser derber Ton gelingt ihm oft im Liede, und von dieser Gattung sind manche, wie das bekannte: „Morgen, morgen, nur nicht heute,“ ganz in den Volksmund übergegangen. Lehrhafte Zwecke verfolgte er in seinen Kinderliedern, wie er sich denn in späteren Jahren hauptsächlich mit Jugendschriftstellerei beschäftigte. Weiße's „Kinderfreund“, der nach und nach auf 24 Bände anwuchs, war mehrere Generationen hindurch ein Familienbuch, das in keinem Hause fehlte.

Siebentes Kapitel.

Lessing.

Der große Dichter und Bildner des deutschen Geistes, dessen Leben und Werke uns jetzt beschäftigen sollen, steht mit seinen Anfängen in jener noch dunklen Gottsched'schen Zeit, die sich durch den Kampf zwischen der leipziger und schweizer Schule langsam erhellte. Er war berufen durch die Energie seines Geistes, und ohne Bundesgenossen, der Literatur das Licht eines neuen Tages heraufzuführen. Keiner Schule entsprossen, keiner angehörig, von keinem Anhang, keiner Coterie unterstützt, von Gegnern überall angegriffen, von Freunden selten verstanden, geht er nicht Klopstocks, nicht Wielands Weg, sondern einsam die schwierigsten Pfade, überall bahnbrechend, umgestaltend, die Saaten für die Zukunft ausstreuend. Alle seine Zeitgenossen überragend, war er kein Sohn des Glücks, mußte er entbehren, was auch der Größte ungern vermißt, tieferes Verständniß und Raum für die ganze Entfaltung seines Genius, und hatte keine andere Genugthuung, als die, für künftige Generationen und ins Unendliche gewirkt zu haben.

Indem wir aber an die Darstellung der Wirksamkeit Lessings gehen, müssen wir darauf verzichten, dieser in ihrem ganzen Umfang eingehend gerecht zu werden. Dies könnte nur in einem eignen Buche geschehen, und der Leser, der die Gesammtthätigkeit Lessings genauer verfolgen will, muß sich an solche Werke wenden;*) hier im Zusammenhang mit der Literatur

---

*) Danzels gelehrtes Werk, und das in ansprechender Form und schöner Begeisterung geschriebne Buch: „G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke von Adolf Stahr.“

der Zeit, kann nur die dichterisch=künstlerische und die kritische Seite seiner schöpferischen Kraft, und zwar diese auch nur in ihrer nächsten Beziehung zur poetischen Literatur schärfer ins Auge gefaßt werden.

Gotthold Ephraim Lessing wurde 22. Januar 1729 in Kamenz geboren, der zweite unter zwölf Kindern, der älteste von den zehn Söhnen des Predigers, späteren Pastor primarius der Stadt. Früh schon geistig angeregt, an Kenntnissen seinen Jahren voraus, wurde er 1741 auf die Fürstenschule zu Meißen gebracht, derselben, auf welcher Gellert, Rabener, Gärtner gebildet worden waren. Dem Schulunterricht in allen Stücken voraus eilend, las er griechische und römische Klassiker für sich, machte seine dramatischen Studien an Plautus und Terenz, und begann die ersten eignen Versuche im Lustspiel. In seinem 17. Jahre konnte er die Schule verlassen und sich auf die Universität in Leipzig begeben (1746), um nach dem Wunsche des Vaters Theologie zu studiren. Er that es, erkannte jedoch bald, daß er nicht im Stande sei, einen Lebensberuf an sie zu knüpfen. Das gesellig und geistig bewegte Leben that sich zum Erstenmal vor den Augen des frischen Jünglings auf. In dem Bewußtsein seiner Kraft und Geistesgaben ertrug er es nicht, durch ungelenkes Schülerwesen äußerlich hinter Genossen zurückzustehen, denen er sich innerlich überlegen fühlte, und so lernte er fechten, reiten, tanzen, um seinen Körper auszubilden. Lessings Leben.

Hauptsächlich aber wirkte auf ihn der erste Eindruck des Schauspiels. So ganz bezauberte ihn die dramatische Welt, die er bisher nur aus Plautus und Terenz kennen gelernt hatte, daß er lieber hungerte, als auf diesen Genuß verzichtete. Sein Freund Weiße theilte diese Leidenschaft, und um sich Freibilette für das Theater zu verschaffen, übersetzten beide einige französische Stücke von Reignard und Marivaux für die Neuberin. Es wurde wichtig für ihn, daß ihm bald darauf Mylius freien Eintritt in das Theater zu verschaffen wußte, wo er denn durch fortgesetzte Beobachtung „hundert wichtige Kleinigkeiten lernte, die ein dramatischer Dichter lernen muß und durch bloße Lectüre nimmermehr lernen kann.“ Auch machte er die persönliche Bekanntschaft der Neuberin und wurde sowohl von ihren Einsichten in die Kunst, so wie von ihren künstlerischen Leistungen (obgleich sie ihr fünfzigstes Jahr bereits überschritten hatte) so eingenommen, daß er noch später von ihr rühmen konnte, sie sei eine Schauspielerin gewesen, wie er ihres Gleichen nicht wieder gesehen habe.

So im täglichen Anschaun und Prüfen der dramatischen Erzeugnisse seiner Zeit, war auch die Lust zu eigner Produktion bei ihm bereits erwacht, zugleich mit dem Bewußtsein, daß er es den Leistungen der Gottsched'schen Schule auf dem Theater mindestens gleich zu thun vermöge. Denn hatte sich die Neuberin um diese Zeit auch bereits von Gottsched emancipirt, so war doch die von ihm angebahnte Richtung allgemein geworden, und be- Akad. Jahre in Leipzig.

herrschte somit auch das Theater der Neuberin. Und dieser Richtung sollte auch das erste Lustspiel des achtzehnjährigen Lessing erwachsen, „der junge Gelehrte“, dessen Anfänge sich schon von der Meißner Fürstenschule herschrieben. Allein wie hoch erhebt sich dies Stück bei allen Mängeln bereits über die Grundlage, der es entsproß! Einen geistig so belebten Dialog kannte man bisher noch nicht. Die Neuberin hatte genug Einsicht, das Stück sofort zur Darstellung anzunehmen. Auch war der Erfolg günstig und ermuthigend. So schrieb Lessing in der nächsten Zeit noch eine Reihe von Komödien, deren wir hier nur erwähnen, um später darauf zurück zu kommen: Damon oder die wahre Freundschaft, die alte Jungfer, den Freigeist, den Misogyn, die Juden, den Schatz, und machte Entwürfe zu anderen.

Allein noch vor der Aufführung des „jungen Gelehrten“ waren Gerüchte über das Leben des jungen Dramatikers in die Heimath gelangt, welche die Eltern in Bestürzung versetzten. Seine Vernachlässigung der Theologie und, wie es hieß, der wissenschaftlichen Studien überhaupt, seine weltlichen Uebungen zur Ausbildung und Kräftigung des Körpers; der Verkehr mit Schauspielern, — hatte er sich doch nicht entblödet den von der Mutter geschickten Weihnachtskuchen, der gerade mit der Aufführung seines ersten Dramas zusammentraf, mit ihnen in lustiger Gesellschaft zu verzehren! — vor Allem sein Umgang mit dem als Freigeist, d. h. als Religionsverächter und gottloser Mensch verschrieenen Mylius; das alles waren schwere Anklagen gegen ihn in dem strengen Pfarrhause zu Kamenz. Fehlte es doch auch nicht an noch böswilligeren Beschuldigungen, unter denen das Gerücht, daß er selbst auf das Theater gehen wollte, auf den von rigoristischen Vorurtheilen beherrschten Vater, übel genug wirken mußte. Mahnungen und ernste Zurechtweisungen folgten aufeinander, und endlich der Befehl nach Hause zu kommen, ein Befehl, dem durch die vorgespiegelte Nachricht einer Erkrankung der Mutter, ein um so dringlicheres Gewicht gegeben wurde. Lessing machte sich auf wie er ging und stand, im harten Winter, ohne Mantel, im dünnen Röckchen, und kam halb erfroren daheim an, um die Mutter ganz wohlauf zu finden, und sich durch sorgenvolle List in eine Art von Falle gelockt zu sehen. Indessen verwandelten sich die Befürchtungen des Vaters doch in angenehme Genugthuung, denn er, selbst ein gelehrter Mann, erkannte bald, daß der Sohn an Kenntnissen bedeutend und weit über seine Jahre fortgeschritten sei, und somit die Zeit nicht verloren habe, wie sich denn auch sein sittlicher Charakter als ungetrübt herausstellte. Allein ein Versprechen, die Beschäftigung mit dem Theater ganz aufzugeben, konnte der Alte nicht von dem Sohne erlangen, und ebensowenig seine Rückkehr zur Theologie. Er wollte es mit der Medicin versuchen, und um den Vater doch einigermaßen zufrieden zu stellen, damit die Philologie vereinigen, eine Verbindung, die

damals nichts Ungewöhnliches war. So durfte er denn zu Ostern nach Leipzig zurückkehren.

Durch diese Beschäftigung mit den verschiedensten Wissenschaften legte Lessing schon in frühen Jünglingsjahren den Grund zu jenem Schatz von Kenntnissen, über den er mehr und mehr zu gebieten hatte. Denn wenn ihn auch die Medicin und Philologie nur vorübergehend anzogen, so warf er sie nicht ungeprüft und nicht im bloßen Gefühl des Unbehagens bei Seite, sondern vertiefte sich in ernste Studien, die er als Bildungselemente in sich aufnahm, selbst wenn er sie nicht für einen Lebensberuf zu verwerthen gedachte. So erwarb er sich sogar in der Theologie eine Gelehrsamkeit, in der er es mit den gründlichsten Theologen aufnehmen konnte. Schon in dieser Zeit entstand in ihm die Abneigung gegen das Brodstudium und gegen einen eng begränzten Beruf, der ihm die Freiheit rauben könnte sich fortzubilden. Allein auch schon in diesen seinen jungen Jahren trat die Nothwendigkeit an ihn heran, sich Geld zu erwerben, denn seine Mittel waren schmal und bestanden fast nur aus Stipendien. So schrieb er mancherlei in Wochenschriften, besonders in die von Mylius herausgegebene: „der Naturforscher". Bald jedoch sollten Geldangelegenheiten ihm sehr drückend über den Hals kommen. Er hatte für einige Schauspieler Bürgschaft geleistet, die inzwischen, da die Truppe der Neuber sich auflöste, abgezogen waren, und wurde nun von den Gläubigern ernstlich bedroht. In der Erkenntniß, von schlechten Gesellen gemißbraucht worden zu sein, unvermögend die Summe aufzubringen, jung und rathlos, verläßt er Leipzig, um nach Berlin zu gehen, wohin Mylius schon früher übergesiedelt war. Unterwegs, in Wittenberg, wird er krank, und geräth in die unglücklichste Lage, denn die Gläubiger verfolgen ihn auch bis hierher. Er wendet sich an seinen Vater, schlägt ihm vor, die Schulden durch seine Stipendien nach und nach abzutragen, und begibt sich nach Berlin, um die Universitätsstudien ganz hinter sich zu lassen, und sich, jetzt von allen Hülfsquellen entblößt, durch literarische Thätigkeit seinen Unterhalt zu verschaffen.

In der That war Lessing an Kenntnissen wie an Reife des Geistes über die schulmäßige Kathederweisheit seiner Zeit bereits hinaus. Die Universitätslehrer vermochten ihm kaum etwas zu bieten, was sein rasch überblickender Geist nicht aus Büchern umfassender und mehr im großen Ganzen ergriffen und sich zu eigen gemacht hätte. So durfte er wohl den Entschluß fassen, fortan allein der eignen Kraft zu vertrauen. Allein das Glück kam ihm dabei nicht entgegen, sondern das Ringen mit den widrigsten Verhältnissen, das durch sein ganzes Leben ging, sollte hier beginnen. Wie ein Schiffbrüchiger kam der kaum 20jährige Jüngling in Berlin an, mittellos, ohne Empfehlung, ohne Aussicht, nur von dem Gefühl seiner inneren Kraft

getragen. Seine einzige Bekanntschaft war Mylius, der ebenso mittellos und nicht sehr geeignet war, dem Ankömmling den Weg zu bahnen.

Aufenth. in Berlin. Mylius.

Was Lessing bei Mylius anzog, war ein Fond von Geist und Gutmüthigkeit, bei dem er die weniger schätzenswerthen Eigenschaften des Mannes übersah oder nicht in Anschlag bringen mochte. Eine merkwürdige Erscheinung war Mylius jedenfalls. Seinen Beruf als Naturforscher mußte er aus den Augen verlieren bei der Nothwendigkeit sich Geld zum Unterhalt zu erwerben. Er schrieb viel und besaß Kenntniß und Geist genug, um über Vieles schreiben zu können, verfiel dabei jedoch einem regellosen Literatenthum. Lebensschicksale mochten dazu treten, ihn gleichgültig zu machen gegen Form, Besitz, gegen den positiven Halt des Lebens, wobei seine sittliche Haltung nicht unbeeinträchtigt bleiben konnte. Anfangs Mitarbeiter an Schwabe's „Belustigungen", betheiligte er sich vorübergehend an den Bremer Beiträgen, um dann in den Halle'schen „Bemühungen zur Beförderung der Kritik", wie oben schon erwähnt, im Kampfe gegen die Schweizer als entschiedener Vorkämpfer Gottscheds aufzutreten. Doch gab er die Partei desselben später wieder auf. Für das Theater der Neuberin hatte er mehre Lustspiele geschrieben („die Aerzte, die Schäferinsel, der Unverträgliche"), jetzt war er in Berlin als Redacteur der Vossischen (damals Rüdiger'schen) Zeitung angestellt. Er brachte seine Tage nicht hoch, da er, im Begriff nach Amerika zu reisen, in seinem 32. Jahre starb (1754). Wie wenig Lessing unter dem Einfluß Mylius stand, zeigte sich sehr bald, jedenfalls aber fühlte er sich durch dessen Geist und Verstand angesprochen. Eine gewisse Opposition gegen schnellfertig beschränktes Urtheil mochte mitwirken, daß er sich um so mehr an den Mann, dessen gute Seiten er besser kannte, anschloß, jemehr derselbe verschrieen war. Große Hülfe für äußeres Fortkommen durfte er sich freilich nicht von ihm versprechen.

Unterrichtsstunden und einige Uebersetzungen für Buchhändler waren denn auch das Einzige, was sich für ihn fand, ohne ihn vor Mangel schützen zu können. Das Drückende seiner Lage wurde vermehrt durch die Briefe des Vaters, dem der Aufenthalt in dem atheistischen Berlin, wie der Umgang mit Mylius, und endlich das Komödienschreiben Gräuel waren, und der die Rückkehr des Sohnes verlangte. Rührend sind die Briefe Lessings, worin er den Vater zu beruhigen sucht, das Schauspiel vertheidigt und von seinen Aussichten und Plänen spricht, die sich längst hätten ausführen lassen, wenn — der Zustand seiner Kleidung es ihm erlaubt hätte sich vorzustellen und nöthige Schritte für sein Fortkommen zu thun. Es dauerte eine Weile, ehe der Vater sich zu einer kleinen Geldsendung herließ, die denn mit den eignen Ersparnissen zu einem neuen Anzug verwendet werden konnten. So ärmlich stattete das Leben den Geist aus, der zum Gesetzgeber der deutschen Literatur berufen war. Und jetzt schon sollte, was in dem Dachstübchen am

Nicolaikirchhofe gedacht und geschrieben wurde, die Aufmerksamkeit eines größeren Kreises herausfordern.

Ein weit angelegtes Werk: „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", eine mit Mylius zugleich unternommene Vierteljahrsschrift, die sich über alle dramatischen Verhältnisse verbreiten sollte, wurde begonnen, aber bald wieder aufgegeben. Dagegen übernahm Lessing um diese Zeit (1751) das literarische Feuilleton der Vossischen Zeitung, welches er durch ein Beiblatt erweiterte, unter dem Titel: „das Neueste aus dem Reiche des Witzes," und trat hierin zuerst als Kritiker auf. — Es war die Zeit des heftigsten Kampfes zwischen Gottsched und den Schweizern, um Klopstocks Messias. Mit erstaunlicher Ueberlegenheit des Urtheils steht der 22jährige Lessing über den kämpfenden Parteien. Wenn er sich gegen Gottsched's und seiner Anhänger kritische Aufgeblasenheit und geistloses Geschwätz keck und sicher zurückweisend wendet, so daß man von Leipzig aus mit Bestürzung auf einen so gefährlichen Feind in Berlin blickte, so ging Lessing gegen Klopstocks Messias, bei aller Anerkennung, doch mit gleicher Schärfe zu Wege. Er allein von allen, die über Klopstock schrieben oder geschrieben hatten, traf die richtigen Gesichtspunkte für die Beurtheilung der Dichtungen desselben, und vor seiner Kritik durften zwar das Talent und die Bedeutung, aber nicht die Fehler, nicht die blinden Lobredner, noch die ebenso blinden Verächter des Messiasdichters bestehen. Ueber was Lessing in diesen kritischen Anzeigen seines Blättchens auch schrieb, über gelehrte, über praktische, über dichterische Werke, stets findet sich hier schon der durchdringende Blick, das treffende Wort und dabei die gefällige Form, welche vergessen läßt, um wie trockene und gleichgültige Dinge es sich oft handelt. Und noch mehr, schon in diesen scheinbar flüchtig hingeworfenen Arbeiten zeigt sich seine innere Entwicklung, sein ästhetisches System so gut wie abgeschlossen. Wenn seinem klaren Auge die literarischen Gebrechen seiner Zeit nicht entgehen, so ist er sich ihrer Ursachen auch bewußt, und so liegt hier schon ausgestreut, was nur des Zusammenfassens und der Vermittlung harrte, um als System aufklärend und umgestaltend zu wirken. Kritische Anfänge.

Inzwischen fühlte er doch, wie wenig bildend, ja wie zersplitternd und aufreibend dieses bunte Schattenspiel der Feuilletonsarbeit sei. Ueberdies fehlte ihm, was der Angelpunkt seines Strebens war, der Anblick des Schauspiels, denn Berlin hatte im Jahr 1751 noch kein deutsches Theater. Er beschloß noch einmal nach Wittenberg zu gehen, ernsteren Studien und Arbeiten zu leben und sich die Magisterwürde zu erwerben. Dort ist er bald in die Geschichte der Reformation und klassischen Philologie vertieft und die Früchte seiner Studien sind eine Reihe von Abhandlungen, „Rettungen", d. h. Vertheidigungen gelehrter Männer, wie des Cardanus, Kochläus, Wittenberg.

Lemnius, die wir unter dem Namen der Humanisten kennen, gegen irrthümlich erhobene Beschuldigungen. Daran knüpft er seine Rettung des Horaz, und so finden wir ihn auf gelehrtem Gebiet eben so thätig, als kurz vorher auf feuilletonistischem. Allein wie abgeneigt er dem Gelehrtenthum an sich war, und wie wenig Respect er vor dem gelehrt-literarischen Coteriewesen der Zeit hatte, das sollte eine Kritik beweisen, die, wie ein vernichtender Brander, Entsetzen, Schadenfreude und Aufsehen verbreitete.

Vademecum für Lange.

Der Pastor Lange zu Laublingen, derselbe, der mit Pyra zusammen in Halle als „Damon und Thyrsis“ freundschaftliche Lieder gesungen, hatte eine Uebersetzung des Horaz gemacht. Sie war dem König von Preußen gewidmet und nicht ungnädig aufgenommen worden; Gleim erhob sie in den Himmel und legte seinem Lange dafür den Namen eines deutschen Horaz bei (einen der vielen Horaztitel, die er vertheilte), andre Stimmen von Gewicht ließen sich eben so günstig vernehmen. Lessing allein war rücksichtslos genug, die Lange'sche Uebersetzung für eine schlechte Schülerarbeit zu erklären. Lange vertheidigte sich, und griff zu dem gemeinen Mittel, den sittlichen Charakter seines Kritikers zu verdächtigen, indem er erklärte, Lessing habe sich anfangs erboten, die Kritik zu unterdrücken, wenn man sie ihm hätte abkaufen wollen. Dies war zu stark, und Lessing mit einer Strafe bei der Hand, die den armen Laublinger Pastor für alle Zeiten an den Pranger stellte. Das „Vademecum für Samuel Gotthold Lange“ ist ein lachender Vernichtungsjubel der Kritik gegen literarisch-gelehrte Stümperei und Cliquengemeinheit, wie er von einer rüstigen Jugendkraft mit größerer Hingabe niemals aufgeschlagen worden ist. Ein wahres Feuerwerk von Geist und Witz, worin jeder Funken die Getroffenen höchst empfindlich berühren mußte. Denn es galt nicht Lange allein, sondern dem ganzen Hallischen Kreise, der die Coterienwirthschaft, welche Klotz später auf den Gipfel brachte, schon vorbereitete. Die schlechte Langesche Horazübersetzung wäre einer so vernichtenden Kritik nicht werth gewesen, allein der Verfasser verscherzte sich durch großsprecherischen Dünkel und boshafte Verläumdung die Wohlthat einer stillen Vergessenheit. Lessing verdiente sich an dieser Arbeit die kritischen Sporen zum Erstenmal vor einem umfassenderen Kreise, denn das Vademecum machte seinen Namen zugleich gefürchtet und geschätzt. Gleichwohl ist es ein Jugendwerk, das noch nicht aufbauend und gesetzgebend, sondern mit negativer Kritik auftritt. Lessing versuchte sich hier, nach Danzels Worten „erst in der Führung der Waffen des Witzes, des Scharfsinns und der schlagenden Dialektik, mit denen er dann später im Dienste der produktiven Kritik selbst siegreiche Genieschlachten liefern sollte.“

Nachdem er die Magisterwürde erworben, kehrte er nach Berlin zurück, wo er, jetzt schon eine Berühmtheit, auf einen geeigneten Boden für seine literarischen Pläne hoffen durfte. Für's Erste galt es freilich um des Unter-

halts willen zu arbeiten, und so nahm er seine Thätigkeit am Feuilleton der Vossischen Zeitung wieder auf, lernte Englisch, Italienisch und Spanisch, um bedeutendere Werke aus diesen Sprachen zu übersetzen. Arbeiten, die ihm mehr am Herzen lagen, waren die „theatralische Bibliothek,“ von der in dieser Zeit die ersten drei Hefte erschienen, und historische Werke, zu denen er die Vorstudien machte. Er gab die Schriften des inzwischen verstorbenen Mylius heraus, und konnte auch bereits seine eignen Schriften in sechs Bändchen sammeln und herausgeben. Der Umgang mit Freunden, in deren geistigem Verkehr sich Manches vorbereitete, was wichtig für die Literatur werden sollte, machte diese drei Jahre zu einer glücklichen Epoche seines Lebens. Mit Ramler trat Lessing in ein freundschaftliches Verhältniß, bedeutungsvoller jedoch wurde für ihn die Verbindung mit Nicolai und Moses Mendelssohn, auf die wir bald eingehender zurückkommen werden. Nicolai, bereits in seinem 19ten Jahre mit einer Vertheidigung Miltons in den kritischen Kampf gegen Gottsched eingetreten, erregte Lessings Interesse durch seine anonym erschienenen „Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften,“ worin er auf eine ernstere Kritik, gegenüber der sich breit machenden literarischen Mittelmäßigkeit, drang. Moses Mendelssohn wurde Lessing zuerst als Schachspieler bekannt, bald aber fand dieser hinter dem schüchternen jungen Mann einen Philosophen, und ließ es sich angelegen sein, die „philosophischen Briefe“ desselben in die Literatur einzuführen. Zweiter Aufenth. in Berlin.

Allein mitten aus dem geistig regsamen Verkehr mit den Freunden entfloh Lessing plötzlich nach Potsdam, wo er sich in ein einsames Gartenhaus verschloß. Ein dramatischer Stoff war in ihm mächtig geworden, Miß Sara Sampson. Schon nach acht Wochen konnte er die Freunde mit seinem neuen Stücke, dem ersten bürgerlichen Trauerspiel in Deutschland, überraschen. Auf die Bedeutung dieses Dramas für das deutsche Theater wird genauer einzugehen sein, wenn wir Lessing in seiner Gesammtthätigkeit als Dramatiker betrachten. — Die Ackermann'sche Schauspielergesellschaft hatte sich im Frühjahr 1755 in Berlin zu einer Reihe von Vorstellungen auf dem Rathhause eingefunden, und Lessing trat mit dem Prinzipal in Unterhandlung wegen einer Aufführung. Allein da der Besuch des Theaters in Berlin zu gering war, und Ackermann seinen Cyklus abkürzen mußte, nahm er das Stück mit nach Frankfurt an der Oder, wo Miß Sara Sampson am 10. Juli zuerst aufgeführt wurde. Die Wirkung war außerordentlich, wie Lessings Freunde, die sich mit ihm selbst nach Frankfurt begeben hatten, in Briefen meldeten. Während man sonst nur Könige, antike und orientalische Helden nach französischer Schablone hatte deklamiren hören, sah man hier die Familie, das bürgerliche Leben, in den Bereich des Tragischen gezogen, und fühlte sich um so mehr überrascht und fortgerissen, als man, statt des erkün-

stelten Interesse an den entlegensten Stoffen, den vollen Antheil für Charaktere und Gestalten der Gegenwart eröffnet fand.

Mit diesem gelungenen Wurf kehrte in Lessing die Lust zurück, das Drama zu seiner Lebensaufgabe zu machen. Dazu aber gehörte die lebendige Anschauung einer Bühne, und da Berlin ihm diese nicht zu bieten vermochte, verließ er im Herbst 1755 den Kreis der Freunde, und ging nach Leipzig. Hier hatte der Schauspieler Koch, den Lessing von der Neuberschen Truppe her kannte, die trefflichsten Kräfte zu einem eignen Theater gesammelt, und Leipzig, das noch immer den Ruf der eleganteſten und in allen Kunstrichtungen geschmackvollsten Stadt Norddeutschlands behauptete, erfreute sich auch wieder des Ruhmes des ersten deutschen Theaters. Lessing fand hier seinen Freund Weiße wieder, von dessen bühnenkundigen Händen verkürzt Miß Sara Sampson mit gleichem Beifall in Scene ging, und lebte so ganz dem Interesse für das Schauspiel, daß er sich zur Vollendung von nicht weniger als sechs Lustspielen in kurzer Zeit für die Koch'sche Gesellschaft verpflichtete.

Leipzig 1755. Reiseplan.

Allein nicht einmal das erste kam zu Stande. Denn während er noch daran arbeitete, wurde ihm ein Vorschlag gemacht, der ihm für seine Anschauungen, für seine ganze Ausbildung neue und wichtigere Gesichtspunkte darzubieten schien. Ein reicher junger Mann in Leipzig, Namens Winkler, suchte einen Gefährten für eine 3—4jährige Bildungsreise nach England, Frankreich und Italien. Lessing, dessen Reisen sich bisher nur zwischen Leipzig und Berlin hin und her bewegt hatten, ging gern auf das Anerbieten ein, und war glücklich in der Aussicht, die Welt in größeren Kreisen kennen zu lernen. Vorher begab er sich jedoch zu einem Besuch seiner Eltern nach Camenz. Diese hatten sich inzwischen mit den Lebensplänen des Sohnes wenigstens in so weit ausgesöhnt, daß sie sie gelten ließen, zumal da derselbe die Familie bereits mannigfach, besonders die jüngeren Brüder, welche sämmtlich studiren sollten, unterstützen konnte. —

Im Mai 1756 trat Lessing seine Reise an. Der Weg ging zuerst nach Holland. Neben dem Studium von Land und Leuten, Bibliotheken und Kunstsammlungen beschäftigten ihn jedoch fortwährend dramatische Pläne und Untersuchungen über das Drama, wie er den Freunden brieflich mittheilte. Allein bei ihrem Aufenthalt in Amsterdam, als sie eben im Begriff waren nach England über zu setzen, traf die Reisenden eine Nachricht, welche Winkler bewog, schleunigst den Rückweg anzutreten. Friedrich II. hatte im Sturmschritt Sachsen besetzt (es war der Anfang zum siebenjährigen Kriege), Leipzig glich einem Kriegslager, im Winklerschen Hause hatte sich der preußische Kommandant einquartiert. Im Herbst war Lessing mit seinem Gefährten wieder in Leipzig, trostlos, daß ein Plan sich zerschlagen sollte, den er bereits in das Fundament seines Bildungsstrebens aufgenommen hatte, doch nicht

ganz ohne Hoffnung für das Zustandekommen der Reise im nächsten Frühjahr. Allein auch dies schlug fehl, da bei den politischen Verhältnissen Winkler als Sachse über Lessings Bewunderung des Preußenkönigs nicht hinaus konnte, und das gute Einvernehmen beider sich löste.

So fühlte sich Lessing in Leipzig noch einmal als ein mit seinen schönsten Lebenshoffnungen Gescheiterter. Der Krieg hatte die Koch'sche Schauspielertruppe vertrieben, auch die dramatischen Pläne waren damit in die Weite entrückt. Es galt von Neuem zu Uebersetzungen und andern literarischen Brodarbeiten seine Zuflucht zu nehmen. Indessen, wenn auch in dieser für ihn so schweren Zeit die dichterische Produktion für das Theater zurücktrat, so beschäftigten ihn doch unausgesetzt Untersuchungen über das Drama. Ja sogar die Anfänge einer neuen bürgerlichen Tragödie, der Emilia Galotti, sind schon hier zu suchen. Das glücklichste Ereigniß dieses Leipziger Aufenthaltes war seine Bekanntschaft mit Ewald von Kleist, die bald zur innigsten Freundschaft wurde. Es ist oben schon dieses Verhältnisses gedacht worden, so wie des tiefen Schmerzes, den Lessing bald darauf über den Tod seines heldenhaften Freundes empfand. Nachdem Kleist jedoch Leipzig verlassen hatte, um sein Bataillon der Armee des Prinzen Heinrich zuzuführen, sah Lessing sich um so mehr vereinsamt, als er inmitten seiner erbitterten Landsleute mit seinen Sympathien auf der Seite des großen Königs war. Lebten doch alle ihm am engsten verbundenen Freunde, Kleist, Gleim, Nicolai, Mendelssohn, Ramler, in Preußen. Von ihrer Seite fehlte es nicht an Bemühungen um eine Lessings würdige Stellung in Preußen, allein vergeblich. Selbst als später der erste Platz an der königlichen Bibliothek in Berlin frei, und Lessing dem König dafür vorgeschlagen wurde, sollte sich zeigen, daß Lessing im Staate Friedrichs des Großen auf keinen Wirkungskreis hoffen dürfe. Denn durch niemand anders als Voltaire war der König dermaßen gegen Lessing eingenommen worden, daß er ein für allemal nichts von ihm wissen wollte.*) — Allein der Aufenthalt in Leipzig wurde für Lessing immer unbehaglicher, da es nicht an Anfeindungen wegen seiner preußenfreundlichen Gesinnung fehlte, und so entschloß er sich, wieder nach Berlin überzusiedeln. Im Mai 1758, grade ein Jahr nach dem Beginn jener vereitelten europäischen Reise, traf er wieder unter den Freunden in Berlin ein.

Von Neuem begann jene geistig gehobene Geselligkeit mit ihren unendlichen Anregungen, vereinigt mit einer literarischen Thätigkeit, die den Freunden Staunen abgewann. Außer den beiden Dramen Philotas und Faust, entstanden um diese Zeit die Fabeln, wichtiger aber wurden während der nächsten zwei Jahre die von Lessing mit Mendelssohn und Nicolai gemeinsam

Dritter Aufenth. in Berlin.

---

*) Das Verhältniß Lessings zu Voltaire, und das unsaubre Treiben des großen königlichen Günstlings, ist eingehend und anschaulich dargestellt bei Stahr I. 90. ff.

unternommenen Literaturbriefe. Verweilen wir, ehe wir auf dies Werk eingehen, einen Augenblick bei den beiden Mitarbeitern.

Mendelssohn. Moses Mendelssohn (1729—1786) war der Sohn eines armen jüdischen Lehrers in Dessau. Bei großer Kränklichkeit und verwachsenem Körperbau schon früh von unbezwinglichem Wissensdurst erfüllt, wanderte er in seinem 14ten Jahre nach Berlin, um in der Nähe seines Lehrers zu sein, der dahin als Oberrabbiner berufen worden war. Ohne Unterstützung von Hause, ohne alle Mittel kam er hier an, um in früher Jugend ein Leben der Noth und Entbehrung kennen zu lernen. Mit der Zeit fand er unter jüdischen Aerzten und andern gebildeten Glaubensgenossen einige Gönner, durch deren Hülfe er seine Studien mit einiger Erleichterung betreiben konnte. Alte und neue Sprachen, Mathematik, besonders aber Philosophie beschäftigten ihn rastlos, doch zogen ihm jetzt schon diese wissenschaftlichen Studien bei den Vorstehern der Judenschaft, die nur eine Talmudische Gelehrsamkeit anerkannten, den Vorwurf der Ketzerei zu. Im Jahre 1750 wurde er Hauslehrer bei einem reichen jüdischen Seidenfabrikanten Bernhard, und da er seine Laufbahn als öffentlicher Lehrer gefährdet sah, trat er in das Bernhard'sche Geschäft ein, und wurde daselbst Buchhalter und Correspondent.

Mendelssohns erste Schrift, die „Philosophischen Briefe," wurden, wie wir gesehen, durch Lessing veröffentlicht. Die Klarheit und lebendige Sprache dieses anonymen Werkes ließ damals die Vermuthung aufkommen, Lessing sei selbst der Verfasser. Die innere Verwandtschaft hatte die beiden großen Denker zusammengeführt. Beide standen, in Lebensjahren, die bei andern Sterblichen noch der Entwicklung und dem Irrthum angehören, bereits über ihrer Zeit, als die Verkünder einer neuen Epoche geistigen Schaffens. Gemeinsam hatten sie schon (1753) ein Werk ausgearbeitet, „Pope ein Metaphysiker," worin sie eine gelehrte Preisaufgabe der Berliner Akademie verspotteten, und nachwiesen, daß die Philosophie kein Stoff für die Poesie, und ein Lehrgedicht kein rein poetisches Werk sei. — Mendelssohn als Philosophen zu betrachten, kann hier unsre Aufgabe nicht sein, und so auch gehören seine theologischen und religiösen Vertheidigungsschriften nur in so weit hierher, als sie seine Stellung zur Aufklärung bezeichnen. Als sein reifstes Werk gilt der „Phädon, oder über die Unsterblichkeit der Seele" (1767), eine erweiterte Uebersetzung oder Bearbeitung des gleichnamigen Dialogs von Plato. Dieses Werk bahnte sich, trotz seines abstrakten Inhalts, einen Weg weit über den philosophischen Leserkreis, es wurde bei der allverständlichen Klarheit und Schönheit der Darstellung eins der gelesensten Bücher. Diese Eigenschaften sind es vorzüglich, die auch seine ästhetischen Untersuchungen („Briefe über die Empfindungen," und die in der Bibliothek der schönen Wissenschaften enthaltenen „Hauptgrundsätze der schönen Künste

und Wissenschaften," und die „Betrachtungen über das Erhabne und Naive") so wie seine literarischen Kritiken belebten.

Wodurch sich Lessing unwiderstehlich zu Mendelssohn hingezogen fühlte, das war jedoch nicht allein der Ernst und die Tiefe des Gedankens, sondern vielleicht mehr noch die reine Sittlichkeit des Charakters, die, wenn der Denker keinen logischen Fehltritt durchließ, auch in den moralischen Anschauungen kein Ausschreiten gelten lassen wollte. Dazu kam die schöne Humanität, die, wenn er schon mit kindlicher Verehrung fest hielt an den Dogmen seiner Religion, sein ganzes Wesen durchdrang. Wie oft mochte Lessing in späterer Zeit, als er den Nathan dichtete, an seinen Freund Moses denken, in dessen sittlich edler Persönlichkeit er manchen Zug für die idealste seiner Gestalten finden konnte!

Eine ganz andre Persönlichkeit war Christ. Friedrich Nicolai (1733 —1811). Als Sohn eines Berliner Buchhändlers, war er bestimmt, das Geschäft seines Vaters fortzusetzen. Mußte er so auf seinen Wunsch eines gelehrten oder wissenschaftlichen Studiums verzichten, so unterließ er nichts, wenigstens in seinen Mußestunden, sich möglichst vielseitig auszubilden. Rein autodidaktisch lernte er alte und neue Sprachen, Geschichte, Mathematik, und beschäftigte sich mit der neueren deutschen Literatur. Geistig geweckt, eine früh entwickelte Verstandesnatur, von energischem Streben, nirgends von den Schranken einer Schule beirrt, hatte er, wie wir gesehn, schon in seinem 19ten Jahre gegen Gottsched geschrieben, und kurz darauf jene „Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften" verfaßt, in welchen er schon Gesichtspunkte aufstellte, die von der gewöhnlichen Coterien-Kritik sehr verschieden waren. Im Jahre 1758 übernahm er allein die Buchhandlung seines Vaters, die durch ihn für die nächste Zeit die Hauptvertreterin geistiger Interessen, ja der Mittelpunkt der Aufklärung in Deutschland wurde. Unternehmungslustig, selbst von dem Drange schriftstellerisch zu wirken erfüllt, vereinigte er sich mit Lessing über die Herausgabe der „Literaturbriefe," und gründete sich, nachdem diese aufgehört hatten, ein eignes Organ in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" (1765), deren Kritik sich über die ganze, sogar die wissenschaftliche und gelehrte Literatur, erstreckte, und es (mit ihrer Fortsetzung als „Neue allg. d. Bibl." 1801—1806) bis auf 256 Bände brachte. Nicolai.

Nicolai kann als einer der Hauptvertreter der deutschen Aufklärung betrachtet werden. Allein nicht in dem Sinne wie Lessing, der, wenn er gegen Form und Inhalt, gegen den Irrthum der Zeit ankämpfte, zugleich den Grund zu einer neuen Literatur legte, und ewig gültige Werke erschuf, die ihren Wendepunkt bezeichnen. Nicolai's Kritik — denn Kritik erfüllt den Inhalt seines ganzen Strebens, selbst wenn er sich zur Form der Dichtung verstieg — ist durchweg polemisch negativ. Er konnte, in so weit die Literaturbriefe denselben Zweck verfolgten, mit Lessing Hand in Hand wirken, mußte jedoch

mit diesem innerlich auseinander gehen, jemehr er bei seinen starren Verstandesprinzipien Alles über den Haufen warf und als Auskehricht behandelte, was ihm den Gesetzen der klaren Deutlichkeit und des vernünftigen Denkens zu widersprechen schien. Gottsched hatte dieselben Gesetze positiv zur Erschaffung einer neuen Literatur angewendet, für Nicolai, jenem an Lebendigkeit des Geistes bei Weitem überlegen, wurden sie die Gesichtspunkte eines rein destruktiven Verfahrens. — Nicolai's Verdienste um die Literatur, in seiner besseren Zeit, ja um das geistige Leben in Deutschland überhaupt, sind nicht zu läugnen. Es lag ihm am Herzen, die Geschmacksrichtung zu veredeln, sie von veralteten, konventionellen Formen, die er rücksichtslos zerbrach, auf neue, für einen geistigen Inhalt angemessene, zu lenken. Ihm war es um Verbreitung von Bildung zu thun, um Klärung der Begriffe, er trat mit lebhafter Opposition gegen Alles auf, worin er eine Schranke für die Freiheit des Denkens, eine Gefahr für die klare geistige Anschauung erblickte.

Diese Opposition war gerechtfertigt, wenn er sich gegen die überhand nehmende Sentimentalität und seraphimische Ueberschwänglichkeit im Kreise Klopstocks, gegen des jungen Wieland christlich-platonische und unwahre Religiosität, gegen die unmännliche Gefühlständelei Jacobi's und seiner anakreontischen Genossen, gegen engherzig eitles Gelehrtenthum, und gegen die ängstliche Wahrung Derer wendete, die in einer Verbreitung von Bildungselementen unter dem Volke einen Ruin für die Wissenschaft fürchteten. Ebenso war seine Polemik gegen jesuitische Umtriebe, gegen pietistische Mystik, theologische Verfolgungssucht und Verketzerung, und andre Erscheinungen der sogenannten Orthodoxie, die er vorzüglich in seinem späteren Tendenzroman „Sebaldus Nothanker" geißelte, der freien Entwicklung der Zeit durchaus günstig.

Nicolai's Aufklärungssucht.

Allein Nicolai ging in seiner Polemik über alle Grenzen hinaus. Sein Maaßstab des gesunden Menschenverstandes wurde zur Zuchtruthe eines unverständigen Schulmeisters, mit der er aus der Religion, aus der Kunst, aus der Poesie, aus dem ganzen geistigen Leben alle gemüthliche Tiefe, alles individuell Menschliche hinausjagen wollte. Was der nüchterne Verstand nicht klar erkannte, galt ihm für unsinnig und verderblich, und erfuhr seinen Spott und höhnische Behandlung. In Allem was der Gemüthswelt angehörte, wo Gefühl und Empfindung sich ergriffner zeigte, oder wo die Leidenschaft gewaltigeren Ausdruck gewann, wähnte er ein Zurückfallen in mystische Verdunkelung des Verstandes, eine Gefahr für die Aufklärung, und war mit Waffen dagegen schnell bei der Hand. Zuweilen wendeten sich seine eignen Waffen gegen ihn selbst, und kämpften für die bessere Sache, die er nicht verstand. Als in Deutschland der Enthusiasmus für die Volkspoesie lebendig wurde, begann auch er Volkslieder zu sammeln, und um dieselben lächerlich zu machen, verstümmelte er sie und ließ sie in ganz verkehrter Schreibart

drucken, unter dem Titel: „Ein feyner kleyner Almanach Vol schönerr liblicherr Volckslider, lustigerr Reyen unndt kleglicher Mordgeschichte ...“ u. s. w. Die Sammlung konnte, da sie manches Neue an's Licht brachte, trotz der Absicht des Herausgebers, als eine dankenswerthe Gabe aufgenommen werden.

Nicht als ob Nicolai nicht auch die Bedeutung der Volkspoesie erkannt oder ein poetisches Verständniß durchaus entbehrt hätte; nur wollte er überall in dem später schnell erregten Beifall für das Individuelle einen Rückfall der Zeit erblicken, dem zu steuern er nicht unterlassen konnte. So fiel er in seinen späteren Jahren einem ähnlichen Geschick anheim, wie Gottsched es erfahren hatte. Er verscherzte seine großen Verdienste um die geistige Erziehung der Zeit, durch eitle Ueberhebung und schulmeisterliche Herrschsucht. Jemehr in der Literatur die lebhaft geweckte Innerlichkeit sich geltend machte, desto mehr trat sein Einfluß zurück, und desto weniger wurde noch auf seine Stimme gehört. Er hatte seinen Ruhm bereits überlebt, als er sich in den „Freuden des jungen Werthers“ gegen Göthe, und in andern Romanen gegen die Genialitätspoesie und gegen die Kantische Philosophie wandte.

Kehren wir nun zu den Literaturbriefen zurück, an welchen sich Nicolai noch in frischem und ungetrübten Streben betheiligte. Literarische Journale und Wochenschriften waren, wie wir gesehen haben, an der Tagesordnung. Seit Gottscheds Vorgang wuchsen sie zu unzähligen hervor, seine Schule trieb einen förmlichen Kultus damit, jeder namhafte oder noch namenlose Schriftsteller suchte in einem, gewöhnlich bald wieder verschwindenden Blättchen Sprache zu gewinnen. Damit machte sich der Cliquengeist in häßlicher Weise breit, nährte kleinliche Feindseligkeiten, oder traf gegenseitige Abkommen, wonach der trübseligste literarische Stümper zum Dichter ausgerufen wurde. Die Selbsterhebung und Selbstüberschätzung wuchs, und das unbetheiligte Publikum gewöhnte sich daran, in den deutschen Horazen, Tyrtäen, Anakreonten, und wie die Täuflinge nach der Antike alle hießen, wirkliche Dichter zu sehen, und glaubte an die Bedeutung der von ihnen erschaffnen deutschen Literatur. Diesem Unfug und diesen Irrthümern zu steuern, beschloß Lessing sich ein eignes Organ zu gründen, und so verband er sich mit Mendelssohn und Nicolai zur Herausgabe der „Briefe, die neueste Literatur betreffend,“ gewöhnlich die Literaturbriefe genannt.

Literaturbriefe.

In Form von Briefen an einen im Felde verwundeten preußischen Offizier sollte über die Leistungen der Literatur seit dem Beginne des Krieges gesprochen werden. Also nicht immer das neueste im Buchhandel Erschienene galt es zu begutachten, sondern je nachdem Zweck und Ziel es erforderten, wurde aus dem Vorhandenen hervorgezogen, was zur Aufstellung von Gesichtspunkten geeignet erschien. Wie Friedrich II. mit heroischer Entschlossenheit von Berlin aus den Krieg erklärt hatte, der bald ganz Deutschland in

Bewegung setzte, so war das Erscheinen der Literaturbriefe von demselben Berlin aus, und noch während des Waffengetümmels, eine Kriegserklärung gegen die ganze Literatur der Zeit. Auch dazu gehörte Muth, Ueberlegenheit und ausdauernde Kraft. Und Lessings Feldzug — denn Lessing war der Führer und die Seele des Unternehmens — wurde nicht minder siegreich und bedeutungsvoll für die nationale Entwicklung und Kräftigung, als der des großen Königs.

Gleich die ersten Blätter der Literaturbriefe erregten Schrecken und Empörung. Denn wenn auch die Fortschritte der letzten zwanzig Jahre nicht geläugnet wurden, so that Lessing doch den Ausspruch, daß die Literatur der Gegenwart noch nichts Nennenswerthes aufzuweisen habe, und daß somit von einer Literatur eigentlich noch nicht die Rede sein könne. Am allerwenigsten, wenn er sie unter dem Gesichtspunkt eines nationalen Inhalts betrachtete. Er verlangte, daß das Leben und der Geist der Gegenwart sich in volksthümlicher Ursprünglichkeit in der Poesie ausspräche. Von diesem Grundsatz aus konnte er Gleims Kriegslieder (welche die patriotische Lyrik erst ins Leben riefen), gebührend hervorheben, und den Dichtungen Kleist's, so streng er gegen dessen „Frühling" verfuhr, alles Lob ertheilen. Ein besonderes Gewicht legte er auf die Wiedererweckung des Volksliedes, als auf die eigentliche Quelle aller nationalen Dichtung. Wollte man in Deutschland eine solche erringen, so drangen die Literaturbriefe darauf, daß vor Allem der Weg der Nachahmung verlassen werde, sowohl der alten Dichter, wie der neueren ausländischen Literatur, als auch die Nachahmung und das Abmalen der Natur, wie es die Theorie der Schweizer verlangte. Nicht in Beschreibungen, Schilderungen, Moralsätzen, Phrasen und Einzelergüssen bestehe das Wesen eines Kunstwerks, sondern in der harmonischen Zusammenwirkung aller Theile zum Ganzen. Und weder nach Regeln, die außerhalb des Gebietes der Kunst lägen, wie der Moral, dürfte man ein Kunstwerk messen, noch auch nach solchen, die etwa von den Alten, den Franzosen oder Engländern befolgt wären. Denn das Kunstwerk habe seinen Zweck in sich selbst, die Gesetze für die Beurtheilung desselben müßten aus der Ergründung seines Wesens und aus den nationalen Anschauungen und Begriffen hergeleitet werden.

Jemehr die Kritik hier im Dunkeln getastet und je größer die Talente waren, die unter den Nachtheilen ihrer eignen Verirrung und der ihrer Lobredner erwuchsen, desto strenger verfuhr Lessing. Klopstocks großes Talent erkannte er an, ebenso erblickte er das noch unentwickelte des jungen Wieland, allein mit rücksichtsloser Entschiedenheit wies er, wie wir in der Darstellung beider gezeigt haben, auf die Mangelhaftigkeit ihrer Werke und auf die Verkehrtheit ihrer Anschauungen hin. Gewöhnt an ein oberflächliches Geschwätz in der Kritik, waren Betroffene und Nichtgetroffene außer sich

über die Strenge der Literaturbriefe, und selbst den Mitarbeitern wäre etwas versöhnende Milde lieb gewesen, aber Lessing drang nur auf ein immer schärferes Verfahren. Er erklärte jede ernste Warnung vor einem schlechten Buche für einen Dienst, den man der Menschheit leiste. Und so mußte er um so ernstlicher gegen das Coterienwesen der Wochenschriften und deren gewissenlos unsittliche Gegenseitigkeit im Vertheilen von Lob und Tadel, von Dichtertiteln, auftreten, gegen die Gottsched'sche Schule, gegen den Klotz'schen Kreis in Halle, gegen Klopstock und Cramer in Kopenhagen, die sich im „Nordischen Aufseher" mit hohenpriesterlicher Vornehmthuerei gebahrten. Wie Spreu fuhr vor seinem Ansturm das Cliquenwesen auseinander, und hundert schlechte Belletristen und Uebersetzer, die nur von der Clique getragen wurden, und jetzt vergessen sind, verflüchtigten sich in ihr Nichts. Schonte er doch auch die Freunde nicht. Bei der Betrachtung von Weiße's Trauerspiel Eduard II. kommt er auf das deutsche Theater und Drama, von dem er nichts Lobendes zu sagen weiß. Hier so wie bei Gelegenheit der Betrachtung von Wieland's „Johanna Gray" entwickelte er bereits Ideen über das Drama, die als Vorläufer der Untersuchungen in der „Dramaturgie" gelten können. Er bestimmt hier bereits das Verhältniß des Dichters zum historischen Stoffe, wonach der Dichter „Herr über die Geschichte" ist, er zieht hier zuerst eine Parallele zwischen dem französischen Dramatiker Corneille und dem noch fast unbekannten Shakespeare.

Es ist nicht möglich, den ganzen Gedankeninhalt der Literaturbriefe wieder zu geben, genug, wenn wir sagen, daß Lessing in ihnen alle Erscheinungsformen der Literatur beleuchtete. Die Wirkung war von unermeßlicher Tragweite. Die Aufklärung, die von hier aus verbreitet wurde, brachte den neuen Lebenstag, in welchem der dichtende Geist in Deutschland verjüngt seine Schwingen regte. —

Noch während die Literaturbriefe im besten Gange waren, verschwand Lessing plötzlich ohne Vorwissen der Freunde aus Berlin und aus einer geistig gehobenen Geselligkeit, als deren glänzenden Mittelpunkt ihn jeder anerkannte. Der General Tauenzien, den er in Leipzig durch Kleist kennen gelernt hatte, z. Z. Commandeur von Breslau, bedurfte für seine schwierigen Geschäfte, unter welchen die Verwaltung der Finanzoperationen für den Krieg in erster Reihe standen, der Hülfe eines einsichtsvollen Mannes, und trug Lessing das Amt eines Gouvernementssekretärs an. Dieser zauderte nicht, und folgte dem Ruf nach Breslau.

Die Ursache seines schnellen Entschlusses, Berlin zu verlassen, lag nicht allein in den äußeren Vortheilen der ihm angetragenen Stellung. Er fühlte nach zwei Jahren kritischer Thätigkeit an den Literaturbriefen sich auf einem Punkt angelangt, wo er Halt machen mußte, um größere Werke, die sich in ihm vorbereiteten, innerlich austragen zu können. Es war ihm daher die

Aufenth. in Breslau.

erste Gelegenheit, die ihn aus dem journalistischen Treiben herausriß, willkommen. Dazu wirkte der Reiz, sich auf einem durchaus anderen Schauplatz der Welt einmal umzusehen, eine Hoffnung wenigstens zum Theil erfüllt zu sehen, die er nach dem Scheitern jenes großen Reiseprojektes fast verloren gegeben hatte. So übernahm er gern auch die trockensten Geschäfte seiner neuen Stellung, und verschmähte es nicht, das bewegte, einem Kriegslager gleichende Leben der Gouvernementsstadt mitzumachen, das ihm unendlichen Stoff zur Beobachtung bot. Die Freunde in Berlin konnten sich in diese Wendung der Dinge nicht finden, begriffen nicht, daß er gleichsam abtrat von der Literatur, noch weniger, daß er die Abende mit Offizieren am Farotisch zubrachte, und hielten ihre Bedenken nicht zurück. Sie ahnten freilich nicht, daß während dieser fünf Jahre (1760—1765) Minna von Barnhelm und Laokoon, zwei Meisterwerke, der Dichtung und der Kunsttheorie, ihrer Vollendung entgegen reiften.

An die Ausarbeitung dieser Werke war aber in den Breslauer Verhältnissen nicht zu denken. Lessing gab daher seine Stellung auf, und ging mit neuen Lebensanschauungen und Welterfahrungen nach Berlin zurück. Hier schrieb er den Laokoon, und nahm noch einmal an den Literaturbriefen Theil, um sie zum Abschluß zu bringen. Auch kam ihm eine Hoffnung entgegen, für immer in Berlin leben zu können. Es war jene Anstellung als Bibliothekar, die jedoch an einer Grille des Königs scheiterte. Um so willkommner war für Lessing ein Antrag aus Hamburg. Dort hatte sich eine Gesellschaft wohlhabender Männer für die Begründung eines stehenden Theaters anregen lassen, eines Theaters, das seinem von dem Schriftsteller Löwen und dem Schauspieler Eckhof entworfenen Programme nach, das bedeutendste in Deutschland zu werden versprach. Dem Verderb der umherziehenden Truppen sollte gesteuert, auf ein neues Bühnenrepertoire von nationalem Inhalt hingearbeitet, die dramatische Produktion und die Leistungen der Schauspieler durch eine ernste Kritik begleitet und gehoben werden. Man hatte die Ackermann'sche Truppe für den Stamm des neuen Unternehmens gewonnen, und trug Lessing das Amt des Dramaturgen und Konsulenten an.

Vierter Aufenth. in Berlin. Hamburg.

So ging Lessing, nachdem er noch seine Minna von Barnhelm vollendet und in die Sammlung seiner dramatischen Werke aufgenommen hatte, nach Hamburg (1767). Die Frucht seiner dortigen kritischen Thätigkeit war die „Hamburgische Dramaturgie". Allein das Werk gelangte nicht zu dem Umfang und Abschluß, den Lessing ihm zugedacht hatte. Eine Darstellung der kleinlichen Theaterkabalen und der Leichtfertigkeit, wodurch man Lessing die Arbeit zu erschweren und verleiden suchte, kann nicht unsre Aufgabe sein. Genug, daß man die Thätigkeit des Dramaturgen bald für ebenso entbehrlich als unbequem hielt, und somit der Arbeit Lessings ein Ende gemacht wurde. — Zu der äußerlich höchst drückenden Lage, in die er dadurch gerieth,

und zu der Verstimmung über das Mißlingen seiner Pläne, kamen andere Aergernisse, die ihn bald auf das Feld der Polemik zwangen.

In Halle nämlich lebte seit 1765 Chr. Ad. Klotz als Professor an der Universität. In der Philologie nicht ohne Verdienste, war er von höchst gemeinem Charakter, und gab durch sittenlosen Lebenswandel den Studenten das schlechteste Beispiel. Mit den halberstädter Anakreontikern setzte er sich in zärtliches Verhältniß, suchte Gelehrte nah und fern für sich zu gewinnen und stiftete ein Coteriewesen der ränkevollsten Art, dessen literarisches Organ seine kritische Zeitschrift, die „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften“ wurde. Bei seiner maßlosen Eitelkeit ließen ihn vor Allem die kritischen Lorbeern Lessings nicht schlafen. Er nahm daher grundsätzlich in seiner Zeitschrift alle diejenigen Dichter in Schutz, die in den Literaturbriefen getadelt worden waren, um seinen Anhang auf gute Manier zu vermehren. Den Laokoon zeigte er in einer pomphaft anpreisenden Weise an, doch so, daß man sie ironisch nehmen, und den geheimen Neid und Widerwillen darin nicht verkennen konnte, und Lessings dramaturgische Thätigkeit in Hamburg verfolgte er mit Bemerkungen, die seine niedrige Gesinnung überall verriethen.

Kampf gegen Klotz.

Lessing konnte dem nicht länger zusehen. Er ließ in Briefform eine Reihe von Aufsätzen im „Hamburgischen Correspondenten“ abdrucken, in welchen er den elenden Angreifer mit ein paar tüchtigen Hieben bei Seite schleuderte, sich dann aber über mehrere Punkte, die im Laokoon noch unberührt geblieben waren (so über die Perspective der Alten) verbreitete. Klotz, der mit Schrecken erkannte, mit welch einem überlegenen Gegner er angebunden hatte, ließ es nicht an einer Antwort fehlen, in welcher er sich als der unschuldig Angegriffene gebahrte, und suchte durch Winkelzüge den Streit in eine andere Bahn zu lenken. Allein er täuschte sich in Lessing, denn dieser hatte beschlossen, ihn aus dem erschlichenen und angemaßten Nimbus des Gelehrtenthums heraus zu treiben, und ihn in der Blöße seines Wissens, wie seines Charakters hinzustellen. Die „Briefe antiquarischen Inhalts“ (2 Thle.) zeigten Lessing auf einem ganz neuen Felde. Hier verbreitete er sich über die ganze antiquarische Gelehrsamkeit mit einer Kenntniß, welche Staunen erregt, und dabei in so anziehender, glänzender und allverständlicher Sprache und Darstellung, wie noch nie ein gelehrtes Werk geschrieben worden war. Klotzens Buch „vom Nutzen geschnittener Steine“ unterliegt einer gründlichen Prüfung, und zum Schluß wird der gemeine Charakter, das literarische Unwesen des Halleschen Coteriehauptes und seiner sittlich verrotteten Sippschaft in einer Weise abgestraft, daß es mit Klotzens Ansehn für immer zu Ende war. Auch mit diesem Werke hatte Lessing wieder einmal gründlich aufgeräumt, und der Zeit neue Fingerzeige zu positiver Gestaltung der Wissenschaft gegeben.

Allein so sehr auch Lessings Ruhm und die Anerkennung seiner Bedeutung wuchs, seine äußere Lage blieb doch eine drückende und sorgenvolle. Zwar wurde hie und da mit ihm angeknüpft, aber alle Verhandlungen, anstatt zu einer Fixirung Lessings zu führen, zerschlugen sich wieder. Schon war er im Begriff nach Italien zu gehen, als er von dem Erbprinzen und Mitregenten von Braunschweig einen Ruf als Bibliothekar in Wolfenbüttel erhielt. Er nahm ihn an, obgleich mit schwerem Herzen, denn er fühlte, daß er sich in eine freiwillige Verbannung begebe. Für Lessing, den Gelehrten, war die Stellung an einer Bibliothek wohl geeignet; für Lessing, den Reformator der deutschen Literatur und des ganzen geistigen Lebens, war der Aufenthalt in dem kleinen, von den größeren Bildungskreisen abgelegenen Wolfenbüttel, ein trauriger Aufenthalt. Und doch wählte er ihn, denn die Aussicht sich hier einen eigenen Herd gründen zu können, versöhnte ihn mit der Abgeschiedenheit des Wohnortes. Doch sollte es noch lange dauern, ehe die äußeren Verhältnisse gestatteten, sich mit seiner Verlobten zu verbinden.

Ruf nach Wolfenbüttel.

Die ersten Jahre in Wolfenbüttel, wo er im Frühjahr 1770 eingetroffen war, füllten gelehrte Arbeiten aus („Berengar von Tours“ und die „Beiträge zur Literatur aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel“), da er der Welt zeigen wollte, „daß er nicht umsonst Bibliothekar sei“. Wichtiger für die Literaturgeschichte ist die Vollendung der Emilia Galotti (1772). Sein langgenährter Wunsch, nach Italien zu gehen, wurde zwar (1775) erfüllt, allein in einer Weise, die ihm Zeit und Freiheit zu ernsteren Studien raubte. Prinz Leopold von Braunschweig hatte ihn zum Begleiter gewählt. Man reiste im Fluge. Schon nach einem halben Jahre war Lessing wieder in Wolfenbüttel. Endlich, sechs Jahre nach Antritt seines Amtes, konnte er sich mit Eva König, der Wittwe seines in Hamburg verstorbenen Freundes, verheirathen. Allein dies Glück währte kurze Zeit, seine Gattin starb noch in demselben Jahre im Wochenbette. Ihr Tod schien auch seine physischen Lebenskräfte aufzuzehren, er begann zu kränkeln und gerieth in tiefe geistige Verstimmung. Dazu kam eine neue schriftstellerische Fehde, die ihm den Rest des Lebens verbitterte. Die Herausgabe der „Fragmente des Wolfenbüttel'schen Ungenannten“ (von dem in Hamburg verstorbenen H. S. Reimarus) brachte die theologische Welt gegen ihn auf, und verwickelte ihn hauptsächlich in Streit mit dem Hauptpastor Göze in Hamburg. Noch einmal erndtete er durch sein Werk „Anti-Goeze“ einen kritischen Triumph, der ihn, und zwar diesmal auch auf dem Felde der theologischen Gelehrsamkeit, als Sieger zeigte. Die poetische Frucht dieser Fehde, ihre Versöhnung, aber auch zugleich sein Schwanengesang war Nathan der Weise. Lessings Kränklichkeit nahm zu, Fieberanfälle folgten schnell auf einander, und als er sich in Braunschweig zu erholen dachte, raffte ihn der Tod dahin, am 15. Febr. 1781. —

Wir haben bei der Erzählung von Lessings zwar wechselvollem, aber doch sehr einfachen Lebensgange einige Momente seiner kritischen Thätigkeit und ihre Bedeutung schon näher ins Auge gefaßt, wir werden auf seine hervorragenden Werke schöpferischer Kritik, die Dramaturgie und den Laokoon noch zurückkommen. Zuvor aber betrachten wir Lessing als Dichter.

Die oft aufgeworfene Frage, ob Lessing als ein Dichter zu betrachten sei oder nicht, fände ihre Erledigung allein schon in der Thatsache, daß er in der höchsten Kunstgattung, der dramatischen Dichtkunst, drei Meisterwerke, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und Nathan den Weisen geschaffen hat. Näher zu bestimmen aber bleibt der Charakter seines dichterischen Standpunktes. Er selbst spricht sich darüber mehr als bescheiden, wenn auch im Ganzen treffend aus. „Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre (sagt er am Schlusse der Hamburgischen Dramaturgie) mich für einen Dichter zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so leicht für Genie hält. Was in den neuern Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich empor arbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst meine Augen zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann. — Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann: so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde: so kostet es mir so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann als ich.“

Lessing als Dichter.

Will man die letztere Bemerkung auch zugeben, so steht doch der durch sein ganzes Leben gehende Drang, für das Theater zu schaffen, dazu in einer Art von Widerspruch. Auch ist hinzuzufügen, daß Lessing, als er diese Selbstkritik niederschrieb, die Emilia Galotti und den Nathan noch nicht gedichtet hatte. Den Nathan nannte er selbst „ein dramatisches Gedicht.“

Jene „lebendige Quelle“, welche Lessing in sich vermißte, ist die naive schöpferische Phantasie, die der lyrischen Stimmung entspringende Macht der Empfindung. Was er hier Kritik nennt, der er bei seinem poetischen Schaffen Alles zu verdanken habe, kann eben so wohl durch Reflexion bezeichnet werden. Er war reflektirender Dichter, seine Poesie hatte ihren Ursprung im denkenden Verstande. Nicht daß ihm Gemüth, Empfindung, Phantasie gefehlt hätten — denn der bloße Verstand kann kein vollkommenes poetisches Werk hervorbringen — sondern jene dichterischen Elemente wurden durch die überwiegende Macht des Verstandes bei ihm beherrscht. Sie kamen wenig zum subjektiven Ausdruck, standen ihm aber für die objektive Darstellung in gewissem Maaß zu Gebote.

Betrachtet man Lessings lyrische Gedichte, so wird man höchst selten die Sprache des innerlich tiefer ergriffenen Gemüths finden, die Empfindung klingt nur sparsam an. Verstand, Geist und Witz sprechen sich in epigrammatischer Form aus, und geben selbst dem sangbar angelegten Liede, anstatt des melodischen Flusses, mehr eine geistreich pointirte Wendung. Lessings Lyrik entbehrt daher gerade der wesentlichen Eigenschaften dieser poetischen Gattung. Er warf fast alle seine als „Kleinigkeiten“ bezeichneten Gedichte in jüngeren Jahren hin, wo er sich, angeregt bald durch den Epigrammendichter Kästner in Leipzig, bald durch die Anakreontiker, mehr in dichterischen Spielen erging, als dem innersten Drang seines Herzens folgte.

Nun aber ist allerdings nicht zu läugnen, daß in der lyrischen Kraft eine Hauptbedingung aller Poesie liegt. Sie ist die warme Pulsader, die belebend den poetischen Körper des Epos, wie des Dramas durchströmen muß. Sie allein kann kein Epos oder Drama erschaffen, ebensowenig wie der bloße Verstand, aber ihr Antheil bestimmt den Grad der fortreißenden und erhebenden dichterischen Gewalt des Kunstwerks. Das poetische Genie gebietet unbedingt über sie; so Shakespeare, Schiller, Göthe, in deren Dramen (ganz abgesehen vom sprachlichen Schmuck) der volle Strom lyrischer Kraft fließt. Ein poetisches Genie war Lessing nicht, aber er besaß eine geniale Kraft des Verstandes, die ihn, nur mit anderen Mitteln, die Ziele des Genies erreichen ließ. Was ihm an Lyrik fehlte, wurde ihm ersetzt durch unerschöpflichen Gedankenreichthum, Beobachtungsgabe und Gestaltungsfähigkeit. Wenn wir daher auch eingestehen müssen, daß seinen Dramen der poetische Duft und Zauber, die ergreifende dämonische Gewalt

der Innerlichkeit fehlt, so zwingt er uns durch jene genannten Eigenschaften zu einer künstlerischen Erhebung, welche vergessen macht, daß die Wirkung seiner Kunst aus andern Bedingungen und Elementen hervorgegangen ist, als aus den rein poetischen. Seine Stärke bestand darin, Verhältnisse des Lebens zu erfinden oder der Wirklichkeit nachzuzeichnen, und sie in Wechselwirkung zu einander zu bringen; bei bewunderungswürdiger Menschenkenntniß Charaktere und Gestalten mit allen Zügen der Wahrheit zu erschaffen, ihre Regungen vom leisen Gefühl bis zur höchsten Leidenschaft, nach dem Maaßstab des dramatischen Bedürfnisses und künstlerischen Verstandes zu vertheilen und zu regeln, und daraus eine Handlung zu komponiren, die sich groß und bedeutend aufbaut. — Wenn man Klopstock einen Dichter nennt, der, an Macht der Empfindung und Phantasie Lessing bei weitem überlegen, es doch nicht über eine jugendliche Unreife hinaus brachte, einen um wie viel größeren Dichter wird man Lessing nennen müssen, der mit männlicher Reife seine Gaben zu Rathe hielt, und in der höchsten Kunstgattung ewige Meisterwerke erschuf. Schon die Arbeit des Gestalten bildenden Dichters wird immer höher anzuschlagen sein, als die des bloß empfindenden, um wie viel mehr die vollendeten Resultate! Und so, mag Lessing selbst immerhin gegen seinen Dichterberuf zeugen, seine Werke stehen auf gegen sein Zeugniß, und sprechen für seine poetische Größe und Bedeutung.

Allein auch Lessings Talent hatte eine Reihe von Entwicklungsstadien zu durchlaufen. Als er seine ersten Lustspiele schrieb, war er noch sehr jung, sein frühstes „der junge Gelehrte," das er sogar auf der Schule schon entworfen, wurde in Leipzig aufgeführt, als er sein achtzehntes Lebensjahr eben vollendet hatte. Aus demselben Jahre (1747) stammt „Damon oder die wahre Freundschaft," dann folgte der „Misogyn" (1748), die „Juden," der „Freigeist" (1749), der „Schatz" (1750). Mit allen diesen Stücken steht er noch auf dem Boden der sächsischen Schule, oder der Schule der Frau Gottsched. Französischer Charakter und Zuschnitt sind beibehalten, die Scene ist feststehend, die Handlung auf 24 Stunden eingeschränkt, der Inhalt entbehrt noch eines tieferen Interesse. Die Moral stellt sich noch breit in den Vordergrund. So wird im jungen Gelehrten der Stolz auf angehäufte Kenntnisse lächerlich gemacht, im Damon die heuchlerische Freundschaft, in der alten Jungfer die Heirathssucht, im Misogyn die Weiberfeindschaft dargestellt und verspottet, während der Dichter in den Juden Partei ergreift für eine Nation, die damals das allgemeine Vorurtheil noch gegen sich hatte. Ueberall zeigt sich in diesen Stücken eine nach hergebrachter Schablone entworfne Charakteristik, alles verräth den französischen Ursprung, bis auf die Namen der Figuren: diese Leander, Oronte, Damis, Valer, zwischen welchen sich durch alle Stücke das schnippische Kammermädchen Lisette

Jugenddramen.

bewegt. — Trotz dieses Zeitkolorits und Aufgehens im konventionellen Styl zeigt sich aber doch ein aufmerksames Studium der alten Lustspieldichter, vorwiegend des Plautus, so wie eine rege Beobachtung des Lebens, die sich in manchem sehr bemerkenswerthen Zuge bekundet. Durchaus über ihrer Zeit aber steht bereits der Dialog dieser Stücke. Hier hat sich Lessing das was die französischen Vorbilder Schätzenswerthes aufzuweisen hatten, trefflich zu nutze gemacht, und es seinem Talent anbequemt. Lebendig und geistreich, oft witzig, bewegt sich Rede und Gegenrede, die hier schon ganz in den eigentlich Lessing'schen Styl einlenkt.

Lessings dram. Styl.

Der Charakter dieses dramatischen Redestyls, von den ersten Anfängen bis hinauf zum Nathan, beruht auf der dialogischen Behandlung von Kritik und Antikritik. Jede Aeußerung, ja fast jedes Wort, wird von dem Nächststrebenden aufgegriffen, rasch beurtheilt, und mit kecker Wendung zurück geworfen; der Erste nimmt es auf, sondirt die Wendung kritisch, und giebt sie in witziger Fassung, oft übermüthig parador, oft als scharf herausfordernde oder überführende Gegenfrage, oft in sentenziöser Form wieder. So ist jeder Redende, im Scherz wie im Ernst, der geistvoll reflektirende Widerpart des Andern, und der Dichter spielt auf Schritt und Tritt den Selbstkritiker. Er läßt sich kein Wort durchgehen, das nicht logisch und charakteristisch treffend an die Stelle paßt. Er sucht zuweilen scheinbar auf Umwegen nach dem bezeichnenden Ausdruck, um endlich, nachdem er den Gedanken spielend eine Reihe von Entwickelungen hat durchlaufen lassen, nur um so präciser mit ihm einzugreifen. Man athmet gleichsam eine ätherklare Höhenluft des Verstandes im Lessing'schen Drama, die das Bedürfniß nach lyrischer Wärme oder blühenderer Sprache gar nicht aufkommen läßt. Er versteht diese Sprache auch zu sprechen, er weiß innige, warme Gemüthstöne (hauptsächlich im Nathan) anzuschlagen, ja sogar der Leidenschaft (Orsina) Sprache zu verleihen, aber er hütet sich, seine Charaktere auf eine solche Sprache hin anzulegen. Er wußte, welches Maaß im Ausdruck innerlicher Ergriffenheit er, seiner Naturanlage nach, nicht zu überschreiten habe, und ging darum mit um so weiserer Sparsamkeit zu Wege. In jener abgeklärten Region des Gedankens, in der sein Dialog uns zu erhalten weiß, ist dann ein einziger anklingender Gemüthston meist von um so ergreifenderer Wirkung. Wenn Lessing seinen Ausspruch, daß er der Kritik Alles verdanke, hierauf bezieht, so hat er Recht, denn nie ist ein Dichter in der Verwendung seiner Gaben mit kritischerem Maaß verfahren.

Fünf Jahre hatte Lessing seit dem letzten seiner Lustspiele, dem Schatz, einer freien Bearbeitung nach dem Plautus, von der dramatischen Produktion gefeiert. Aber nicht vom Studium des Dramas. Inzwischen ging eine bedeutungsvolle Wandlung in ihm vor, die ihren Abschluß erhielt durch die Bekanntschaft mit dem englischen Theater. Innerlich war er bereits dahin

gelangt, die französische Form Gottsched'schen Zuschnitts zu verwerfen, als eine aufgedrungene Fessel, als ein fremdes Kunstprodukt, das, wie es dem germanischen Boden nicht entwachsen, auch hier keine Wurzeln schlagen könne, und seine Existenz nur einer konventionellen Gewaltherrschaft zu verdanken habe. Er mußte mit der französischen Tragödie brechen, jemehr er zu der Ueberzeugung kam, daß nur auf Natur, Wahrheit und nationalen Elementen ein deutsches Drama gebaut werden könne. Das Studium der englischen Literatur bestärkte ihn darin. Hier hatte die französische Kunstform nur geringen Eingang gefunden. Das Theater folgte nationalen Gesetzen. Römische und orientalische Fürsten waren selten die Helden der Bühne, das Drama entnahm seine Stoffe neben der Geschichte des Landes, auch allen übrigen Gebieten des nationalen Lebens. Die bürgerliche Tragödie hatte sich hier bereits auf dem Theater befestigt. Von diesem Punkte aus leitete Lessing die Reform des Dramas in Deutschland, und seine Miß Sara Sampson war der erste Schritt dazu. Den Stoff dafür entnahm er einer Episode aus dem vielgelesenen sentimentalen Roman „Clarissa“ von Richardson, so wie er sich zum Theil auch an ein Schauspiel des George Grillo, „der Kaufmann von London,“ anlehnte.

Miß Sara Sampson.

Schon in der Form seiner Miß Sara Sampson brach Lessing die Brücke zur französischen Tragödie hinter sich ab. Zum erstenmal erschien hier ein Trauerspiel in Prosa geschrieben, mit wechselnder Scene, und einer Handlung, wie man sie so belebt noch nicht gesehen hatte. Vor Allem aber war der Stoff und seine innerliche Vertiefung neu und überraschend auf der deutschen Bühne. Die Familie, der Mittelpunkt des bürgerlichen Lebens, war als Grundidee auch in den Mittelpunkt der bürgerlichen Tragödie gestellt. Die Heldin derselben läßt sich durch einen glänzend begabten Wüstling aus dem Schooße ihrer Familie entführen. Sie hofft ihre Schuld durch die kirchliche Weihe wenigstens äußerlich zu sühnen, während er selbst weder eine bestimmte Absicht hat, noch auch in der Lage ist, sich mit ihr zu verheirathen. Zudem binden ihn ernste Pflichten. Eine Nebenbuhlerin der Heldin tritt mit älteren Rechten auf, die wilde leidenschaftliche Marwood, und sucht durch ihr Kind den Verführer wieder zu gewinnen. Inzwischen ist Sara's Vater den Entflohenen nachgereist, die Liebe zu der unglücklichen Tochter stimmt ihn zur Verzeihung. Allein er kann sie nur noch einer Sterbenden bringen, denn Sara findet den Tod durch Gift, welches die Nebenbuhlerin ihr beigebracht hat. Der Konflikt beruht auf dem Zerreißen der Familienbande, der moralische Accent auf dem Familiengefühl, dessen Verletzung nach allen Seiten hin tief einschneidet. Freilich, tragisch im höchsten Sinne ist dies Familiendrama nicht. Anstatt jenes hohen tragischen Schicksals, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt,“ zeigt es ein Gewebe von Schuld in eng gezognen bürgerlichen Grenzen, ein prosaisches Schicksal ohne innere

Erhebung. Aber es war immer ein Gewebe menschlicher Schuld, das durch die Betonung der Familie einen sittlich tieferen Inhalt erhielt. Vor Allem zeigte es, im Gegensatz zur französischen Tragödie, ein Abbild wirklicher oder möglicher Verhältnisse der Gegenwart, ein Abbild des Lebens, das Jedem verständlich war. Er ließ die Sprache der Empfindsamkeit, die Allen geläufige und beliebte, anklingen, ohne sich von Natur und Wahrheit zu entfernen, brachte Rührung und setzte heftige Leidenschaft in Bewegung. Kam das Stück so den inneren Bedürfnissen der Zeit entgegen, so wirkte es nicht minder bedeutend durch die nationale Färbung. Denn waren auch die Namen englisch, die Grundzüge der Handlung, der ganzen Denkungsart und Empfindungsweise, vorwiegend in Bezug auf die Familie, konnten ebenso deutschem Charakter und Verhältnissen entwachsen.

Miß Sara Sampson ist jetzt ein vergessenes Trauerspiel, es gehört bei seinen Mängeln der Komposition, der Weitschweifigkeit der Entwicklung und Sprache, nicht unter die Meisterwerke Lessings. Selbst die durchgeführte Charakteristik, selbst die Leidenschaft einer Marwood, könnte es heut auf keine Bühne zurückbringen. Dennoch ist dies Stück für die Fortbildung des deutschen Dramas von der größten Bedeutung. Es versetzte dem steifen Alexandrinerschritt der französischen Tragödie bei uns den ersten gefährlichen Stoß, und brach einem nationaleren auf Natur und Wahrheit beruhenden Drama erfolgreich Bahn. Natur und Wahrheit waren es, die Lessing besonders im Auge hatte, wenn er bald auch Diderots französische Rührstücke begünstigte. Mochten immer etwas mehr Thränen vergossen werden, als nöthig war, oder als er mit zu weinen beabsichtigte, wenn sie nur durch eine menschlich tiefere und wahre Empfindung hervorgerufen wurden. Jemehr das rein Menschliche im Drama in Anspruch genommen ward, desto weniger konnte das hohle Pathos der französischen Tragödie noch wirken.

Das nächste Stück Lessings war Philotas. Er schrieb es in Berlin im Jahr 1759, als die patriotische Lyrik seiner Freunde Gleim und Ramler eben ihre kriegerischen Festklänge anstimmte. Er selbst hatte in den Literaturbriefen auf eine der lebendigen Gegenwart erwachsende, volksthümliche Poesie gedrungen, er konnte die neue Richtung daher lebhaft begrüßen. Inzwischen war er in seinen dramatischen Studien darauf verfallen, den Versuch einer Tragödie zu machen, die ohne alle Verwicklung, sich nur auf das Allernothwendigste der Handlung beschränken sollte. Um ihr jedoch einen tieferen Inhalt und zugleich eine direkte Beziehung zur Gegenwart zu geben, nahm er den Opfertod für das Vaterland darin zum Stoff. Man kann in der That kaum eine vereinfachtere Handlung darstellen. Philotas, ein junger Königssohn, ist Kriegsgefangener eines andern Königs, dessen Sohn wiederum von dem Vater des Philotas in der Schlacht gefangen worden ist. Die Auswechselung der beiden Jünglinge soll stattfinden, allein Philotas tödtet sich selbst, um seinem

Philotas.

Vater drückende Bedingungen zu ersparen, und den Sieg, wie die Vortheile desselben, desto gewisser auf die Seite seines Vaterlandes zu bringen. Dies der ganze Inhalt der einaktigen Tragödie. Und dennoch schlingt sich die Handlung aus verschiednen Motiven zusammen, und sind die Charaktere der vier Personen mit Meisterzügen entwickelt. Es ist ein Kabinetstück dramatischer Kompositionskunst und Charakteristik, bei der äußersten Selbstbeschränkung. Die Sprache steht im Philotas bereits auf der Höhe des Lessingschen Dialogs.

Aus derselben Zeit stammt das Fragment einer dramatischen Bearbeitung der Faustsage. Schon im Jahre 1753 hatte Lessing in Berlin in der Faust. Bretterbude der Schuch'schen Truppe ein altes Volksschauspiel vom Doktor Faust aufführen sehen, und sich zu einer Bearbeitung angeregt gefühlt, in welcher er der alten Teufelssage getreu blieb. Das Fragment dieser Fassung, worin sieben Teufel über ihre Schnelligkeit ausgefragt werden, ist der einzige Ueberrest davon. Eine spätere Bearbeitung des Faust, die mit dem Philotas in dasselbe Jahr zusammenfällt, und dem Stoff, wie es heißt, eine modernere Fassung ohne den Teufelsspuk der alten Sage gab, scheint dem Abschluß nahe gekommen zu sein, da Lessing in Briefen schon von einer Aufführung sprach. Doch wurde auch sie nicht zu Ende gebracht. Die Handschrift ging später spurlos verloren, so daß von einer Arbeit, die Lessing so viel und so lange Jahre beschäftigte, nur jene Fragmente des ersten Entwurfes übrig geblieben sind. Einen Einblick in seine Intentionen gewähren sie nicht mehr.

Hatte Lessing im Philotas die Vaterlandsliebe verherrlicht, so war das doch mehr zu Gunsten eines dramatischen Experimentes geschehen. Der lebhafter auftauchende Gedanke seiner nächsten Umgebungen hatte sich ihm als nächster Inhalt dargeboten. Allein jene Forderung, die er selbst stellte, den nationalen Inhalt der Gegenwart im Drama zu verkörpern, erfüllte der Philotas noch nicht. Vielleicht gestalteten sich in seinem Geiste um diese Zeit schon die Grundzüge zu Minna von Barnhelm, einem Lustspiel, welches jene Forderung durchaus erfüllen sollte. Die Studien dazu machte er freilich erst in den nächsten Jahren in Breslau, wo er als Gouvernements- Minna von sekretär Gelegenheit hatte, das bewegte Kriegsleben der Zeit nach allen Seiten Barnhelm. hin kennen zu lernen. Interessanter mochte sich dies für den Beobachter noch nach dem Hubertsburger Frieden gestalten, der den siebenjährigen Krieg beendete. Die Wunden, die der Krieg geschlagen, wurden nun nicht mehr von Sieges-, Schlacht- und Marschberichten verdeckt, sondern traten offen zu Tage, das Interesse knüpfte sich nicht mehr an die nächste Großthat der Fürsten und Feldherrn, sondern sah in die Zukunft, in die Gegenwart und nächste Umgebung, wo hundert ungelöste Fragen die Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Was der Krieg chaotisch verwirrt hatte, sollte die bürger-

liche Ordnung wieder herstellen, und der Einzelne sah sich trotz seiner Verdienste nicht selten zum Opfer des allgemeinen Wohls ausersehen.

Hier beschloß Lessing zunächst anzuknüpfen. Allein seine Absichten gingen von umfassenderen Gesichtspunkten aus. Jene patriotische Begeisterung der Berliner Freunde, besonders das rabbiate Preußenthum in Gleims Grenadierliedern, war zu einem Uebermaaß gelangt, das Lessing als verderblich erkennen mußte. Denn immer mehr sangen jene sich in ein beschränktes Preußenthum hinein, in welchem sie vergaßen, daß für ihre Siege andre deutsche Stämme (wie Sachsen) gelitten und geblutet, in einen unedlen Uebermuth, der den Feind (besonders Oesterreich) anstatt seine Tapferkeit anzuerkennen, schmähte und tief herab setzte, und so Verstimmung und Zwietracht in Deutschland nährte. War es doch nach dem Friedensschluß eher gerathen versöhnlich, als von Neuem aufstachelnd zu singen. Denn Lessings nationales Bewußtsein war kein spezifisch preußisches oder sächsisches, obgleich er in Leipzig wegen seiner Bewunderung für den König von Preußen angefeindet wurde, und sich in Berlin mußte tadeln lassen, daß er das unglückliche Sachsen in Schutz nahm — Lessing hatte ein deutsches Nationalbewußtsein im Sinne, auf dessen einheitliche Kräftigung er drang. Eine Versöhnung der inneren Verstimmung, nachdem der Krieg beigelegt war, erschien ihm daher hierfür als das erste Erforderniß. Und eine solche Versöhnung sollte seine Minna von Barnhelm veranschaulichen.

Es handelt sich, wie Jeder weiß, in der Minna von Barnhelm nicht mehr um den Frieden zwischen gekrönten Häuptern, noch auch um große historische Ereignisse der Gegenwart. Diese sind nur der Hintergrund, die Folie, von der sich eine Geschichte des Privatlebens abhebt, doch so, daß diese auf's Engste mit den öffentlichen Verhältnissen verwachsen ist, und ohne dieselben nicht gedacht werden könnte. So einzig in ihrer Art wächst die Handlung aus dem historischen Boden heraus, daß man kaum mehr von einem Zeitkolorit sprechen, daß man sie ein ins Privatleben übertragnes Stück Zeitgeschichte nennen kann. Von solchen verabschiedeten Offizieren, wie der brave Tellheim, gab es Hunderte, und wenn nicht allen ihre Verdienste zur Anklage verkehrt wurden, so sahen sie sich doch brodlos, und wenn sie gar verwundet und verstümmelt waren, dem Elend preisgegeben. Auch jener Offizierswittwen, wie die „Dame in Trauer,“ fanden sich in allen Städten genug; ein trostloses Gefolge der Siegesthaten. Konnte es schon als eine große Kühnheit gelten, eine stumm anklägerische Gestalt, wie den Tellheim, in die Mitte des Dramas zu stellen, so war die Figur des Industrieritters Riccaut noch kühner gegriffen. Für Friedrich II. war sie eine bittre Mahnung, denn von dergleichen französischen Vagabunden der Gesellschaft wimmelte es, bei der Vorliebe des Königs für französisches Wesen, in Berlin, während das Volk die schofele Gesinnung dieser Riccauts nur zu gut kannte, und die

Schlacht bei Roßbach segnete, die den Uebermuth der Franzosen gebrochen hatte. Von der preußischen Regierung wurde freilich das allgemeine Entzücken über diese Zeitporträts nicht getheilt. Denn wie wenig tendenziös, wie gemildert, und wie dem Zweck des Dramas untergeordnet, die Gestalten eines Tellheim und Riccaut auch gehalten waren, das Stück durfte in Preußen lange nicht aufgeführt werden. „Alle Einwendungen gegen die Aufführung, erzählt Lessings Bruder, liefen dahin aus, man könne zwar über Gott raisonniren und dogmatisiren, aber nicht über Regierung und Polizei." Liberaler war man in Wien, wo das Stück sehr bald nach seinem Erscheinen dargestellt wurde.

Aber nicht nur als Zeitporträts, auch als dramatische Charaktere sind die Gestalten des Stückes vollendet. Und wie geistreich ist ihre Gruppirung, die Vertheilung von Licht und Schatten! Das politische Verhältniß von Sieger und Besiegten hat sich umgekehrt. Minna von Barnhelm, das reiche sächsische Fräulein, die Repräsentantin des unterlegnen deutschen Volksstammes, ist jetzt mit ihrer Franziska die unternehmende Partei, die heiter, liebenswürdig und von raschem Entschluß beseelt, dem Manne ihrer Wahl nacheilt. Eine edle That des preußischen Offiziers, der als Feind nach Sachsen kam, gewann ihre Achtung und zog sie zu ihm hin, noch ehe sie ihn gesehen hatte. Tellheim sollte in einem armen sächsischen Kreise Kriegskontribution erheben; da aber die Stände die Summe nicht aufbringen konnten, ohne das Land zu Grunde zu richten, schoß Tellheim ihnen das Geld aus eignen Mitteln vor. Diese edle Gesinnung des Feindes ließ Minna nicht ruhen, bis sie ihn selbst kennen gelernt hatte. Als sie ihn gesehen, beschloß sie ihn zu gewinnen, und bald war sie seine Verlobte. Jetzt bei Beendigung des Kriegs hört sie von seiner Verwundung, seiner Abdankung, von dem Verdacht, der auf ihm lastet, daß er sich von den Ständen habe bestechen lassen; sie kennt die Ehrenhaftigkeit, aber auch die Peinlichkeit seines Charakters; sie hat seit Monaten keinen Brief von ihm — kann sie zögern, ihm nach zu eilen? Sie will über den Sieger jetzt Siegerin werden. — Und wie steht es um Tellheim, den Vertreter der siegreichen preußischen Armee? Er ist mürrisch, gebeugt, an seiner Ehre gekränkt, mit all seinen Verdiensten aus einer Laufbahn verstoßen, an die sich seine Lebenshoffnungen knüpften. Kein Siegesgefühl belebt ihn, er hat nur das Bewußtsein seiner Ehrenhaftigkeit. Diese aber ist stahlblank; jeder Hauch, der sie trüben will, geht ihm ins innerste Leben; nur der Gedanke, daß sie getrübt werden könnte, regt ihn auf. In seiner männlich stolzen, aber auch selbstquälerischen Gesinnung glaubt er nichts empfangen zu dürfen, wo er, der Krüppel, der Abgedankte, der in seiner Ehre Gekränkte, nichts zu bieten hat, und so will er selbst auf die Geliebte verzichten. Als sie vorgiebt, als eine Hülfeflehende zu kommen, die von ihrer Familie verstoßen, ihrer Güter beraubt, ihm Alles verdanken wolle,

da flammt sein Lebensmuth auf. Er denkt seiner eignen Lage nicht mehr, Pflicht und Ehre gebieten ihm jedes Opfer für die, deren Liebe groß genug war, ihm alles aufzuopfern. Die Lösung des Irrthums kann ihm endlich nur reine Freude bringen, und die Elastizität seines Wesens kehrt zurück, als ein Handschreiben des Königs ihm volle Genugthuung giebt.

Ganz die gleiche Umkehr der früheren Kriegslage zeigt, als heitres Gegenstück, das Verhältniß der Untergebnen. Da ist zuerst Just, ein noch viel ärgerer Murrkopf als sein Herr, grob und roh im Betragen, aber gutmüthig, brav und anhänglich. Auf der andern Seite Franziska, die Vertraute ihrer Herrin, deren Humor, selbst wo er kecker wird, sich in graziöse Form kleidet. Zwar dem groben Reitknecht Just denkt das feine sächsische Kammermädchen nicht nachzustellen, aber da ist ein preußischer Wachtmeister, auf den es sich wohl verlohnt einen Angriff zu machen. Dieser Paul Werner ist ein ganz andrer Mann! Praktisch, eine tüchtige Natur, des Besitzes froh, ohne an seinem Besitz mit Leib und Leben zu hängen, denn das unstäte und wandelbare Kriegsleben hat ihn die Unsicherheit desselben gelehrt. Er hat sich's nicht verdrießen lassen, brav Beute zu machen, sich ein Freischulzengütchen zu kaufen, und mit dem Beginn des Friedens auch die Arbeit des Friedens frisch anzugreifen. Das Glück kommt ihm über Erwarten, er hat, wo er geht und steht, mit gefüllten Geldsäcken zu hantieren; aber mit Freuden will er Alles für seinen Major hingeben, und kahl, wie er es begonnen, das Kriegsleben von vorn anfangen. Schwerfällig ist er nur da, wo es anstatt zu handeln, gilt, aus dem Gemüth zu reden. Er wird das Wort nicht leicht finden, und Franziska muß endlich mit der Frage herausplatzen: „Herr Wachtmeister, brauchen Sie keine Frau Wachtmeisterin?" Seine Marotte, in Persien Kriegsdienste zu nehmen, wird sie ihm ja wohl ausreden. So ist die Versöhnung der Nationalitäten mit leiser Hand angedeutet, und sorgfältig jedes Bittre gemildert oder vermieden, was der Krieg etwa zurück-, oder noch zu lösen übrig gelassen.

Diesen durchgehend als edel gehaltnen Charakteren stehen nun die beiden spekulirenden Charaktere weniger noblen Schlages entgegen, der Wirth und Riccaut. Der erstere, gewiß eine ganz treue Zeitfigur, ist in seinem Gattungscharakter trefflich gehalten, für die Handlung jedoch mehr Mittel zur Entwicklung der Uebrigen. Ganz episodisch ist die Gestalt des Riccaut, aber vollendet in ihrer Art, nothwendig für den historischen Hintergrund, von höchster Bedeutung für die volksthümliche Tendenz. Wenn es denn doch im nationalen Sinne etwas zu hassen geben solle, so sei es das Fremde, Antinationale, das, durch die Nachahmung der Höfe herbeigelockt, sich Verderben bringend über das ganze deutsche Leben verbreitet habe; so seien es vor Allem die Franzosen, deren Sprache, Geschmack, Sittenlosigkeit, die deutsche Entwicklung zurückhalte, erdrücke und vernichte. Wenn Lessing in der Gestalt

des Riccaut einen französischen Glücksritter hinstellte, wie Jedermann sie kennen gelernt hatte, wenn er ihn in seiner ganzen Lächerlichkeit und Eitelkeit zeichnete, so mochte dies Conterfei der Wirklichkeit, die höhnische Freude des Publikums erregen; aber wenn er zugleich den Betrüger darstellt, dem die deutsche Gutmüthigkeit arglos entgegen kommt, und der sich frech und gemein seiner Ueberlegenheit rühmt, — dann appellirt Lessing zugleich an das Ehrgefühl der Nation. Damit mahnte er sie an eine Schuld, die sie durch Selbstbewußtsein und inneren Widerstand zu tilgen habe, und die nur dann ganz getilgt werden könne, wenn man sich über alle kleinliche deutsche Stammeszwietracht erhebe.

Alle die angeführten Vorzüge wiegen die geringen Ausstellungen, die man etwa an die Komposition machen könnte, vollkommen auf. Laut Göthe hat Lessing „in den zwei ersten Akten ein unerreichbares Muster aufgestellt, wie ein Drama zu exponiren sei" — dagegen tritt am Schlusse des zweiten Aktes ein Bruch in die Entwickelung, der die Haupthandlung bis in die Mitte des vierten Akts fast ganz zum Stillstand bringt. Es spielen die Scenen zwischen Franziska und Just, wo dieser über die früheren Diener des Majors ausgefragt wird; zwischen Franziska und dem Wirth, der den belauschten Abschied des Fräuleins parodirt; zwischen Franziska und Paul Werner; zwischen diesem und Tellheim, wo über die Geldangelegenheit verhandelt wird; endlich am Schluß des Aktes bereitet Minna die Vertraute darauf vor, daß ein Streich geschehen, also die Handlung fortschreiten solle. Dies geschieht aber auch am Anfang des vierten Aktes noch nicht, sondern die Episode mit Riccaut drängt sich ein, selbst die große Scene zwischen Minna und Tellheim lavirt noch hin und her. Dann erst wird in der kleinen Scene zwischen Tellheim und Franziska der nächste bedeutende Schritt gethan. Aber was will das sagen, gegen die Reihe von Meisterzügen, die trotz dieses scheinbaren Stillstandes entwickelt worden sind! Und wie Vieles wird dabei für die ersten wie für die letzten Akte motivirt und individualisirt! Man könnte zu der Meinung kommen, Lessing habe absichtlich einen dramaturgischen Verstoß gemacht — denn entgehen konnte er ihm selbst doch am allerwenigsten — um desto mehr Vorzüge und Glanzpunkte hervortreten zu lassen. Und so hat er in der Minna von Barnhelm ein Werk hinterlassen ein unerreichtes Muster alles dessen, was das deutsche Lustspiel leisten soll. —

Zwischen der Vollendung der Minna von Barnhelm und dem nächsten Stücke Lessings, der Emilia Galotti (1772), liegt ein Zeitraum von fünf Jahren. Mittlerweile hatte er in Hamburg seine Dramaturgie geschrieben, und damit der deutschen Literatur ein Gesetzbuch des bramatischen Schaffens gegeben. Zeigte er sich darin als den Schöpfer dramaturgischer Emilia Galotti.

Kritik, so sollte seine nächste dichterische Produktion ihn als Meister im Bereich der Tragödie zeigen.

Gleichwohl liegen die Anfänge zu Emilia Galotti schon in einer früheren Zeit. Schon im Jahr 1757, also fünfzehn Jahre vorher, sahen wir ihn in Leipzig mit dem Entwurf einer Tragödie Virginia beschäftigt, von der nur noch ein kurzes Fragment übrig ist. Allein er legte den antiken Stoff als solchen bei Seite und behielt nur den Kern der Fabel bei, das Geschick einer Tochter, die um der Schande zu entgehen, den Tod von ihrem Vater empfängt. Die oft aufgeworfene Frage, ob die Anwendung einer solchen Fabel auf das moderne Leben gerechtfertigt sei, gehört zu sehr in das Gebiet der Aesthetik, als daß sie uns hier eingehender beschäftigen könnte. Ueberdies wird in solchen Fragen, die mehr durch den Konflikt des modernen Gefühls mit der Thatsache angeregt werden, auch die Kritik in eine gewisse Gefühlskritik auslaufen, die dann bei Jedem eine andere ist. Die moralische Möglichkeit wird man auch ohne diesen Gesichtspunkt zugeben müssen, und wie Lessing die Verhältnisse und Charaktere hingestellt hat, wird gegen die dramatische Nothwendigkeit eines solchen Ausgangs kein Zweifel zu erheben sein. Doch wir haben es hier mit der unzweifelbaren Bedeutung des Stückes für die Literatur zu thun.

Die Handlung in der Emilia Galotti spielt an einem kleinen italienischen Hofe. Damit verläßt Lessing hier den nationalen Boden, allein, wie in der Miß Sara Sampson, nur scheinbar. Die italienischen Namen und sonst ein paar Züge (wie das Banditenwesen) sind nur eine Maske, unter der er der Nation manche Fingerzeige um so sicherer geben konnte. Kleine Höfe mit verwahrloster Sittlichkeit gab es auch in Deutschland, und unter den Charakteren ist nicht ein einziger, der einen durchaus italienischen Typus repräsentirte. Lessing setzte dem Dramatiker keineswegs, am wenigsten dem Tragödiendichter so enge Grenzen, daß er ihn stofflich rein an nationale Vorgänge hätte binden mögen. Er wollte, im Gegensatz zum französischen Drama, welches das Interesse an die entlegensten Ereignisse und Anschauungen knüpfte, er wollte, daß das deutsche Drama einen nationalen Inhalt, ein Abbild moderner Zeit vergegenwärtige. Und diese Forderungen erfüllt er in der Emilia Galotti. Bei keiner andern modernen Nation ist das sittliche Bewußtsein so tief im nationalen Wesen begründet, als bei den Germanen, der Sieg der Sittlichkeit über die Unsittlichkeit ist also hier schon ein nationaler Inhalt. Noch mehr wurde er es durch die Anwendung auf die Gegenwart. Es kann durch nichts bewiesen werden, daß Lessing in der Emilia sich vorwiegend tendenziös gegen die Höfe habe wenden wollen, allein zur Komposition seines Stückes gehörte das Getriebe eines lasterhaften Hofes, und nach den Vorbildern brauchte er nicht lange zu suchen. Konnte er doch an heuchlerischer Kunstliebe, Favoriten- und Intrigantenwirthschaft manch Guastalla

in nächster Nähe finden. Es war eine große von der Zeit angestaunte und bewunderte Kühnheit, einen solchen Hof nach der Natur zu zeichnen. Fortan war der Nimbus zerrissen, der das öffentliche Urtheil scheu zurückgehalten, der im Drama bisher jedes gekrönte Haupt in eine Glorie der Tugend eingehüllt hatte. Wie sehr man diese That als eine unendlich bedeutende erkannte, beweist noch Göthe's Ausspruch: „Den entscheidendsten Schritt gegen die Großen that Lessing in der Emilia Galotti, wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert worden sind.“

Was aber im rein dramatischen Sinne noch höher angeschlagen werden muß, ist die Entfaltung der Innerlichkeit in diesem Stücke. Schon oben ist bemerkt worden, daß das Element der Leidenschaft bei Lessing dem des Verstandes untergeordnet war. Vergleicht man ihre Sprache bei ihm mit dem Ausdruck des Leidenschaftlichen bei Göthe oder Schiller, so erscheint sie allerdings beinahe kalt und rein verstandesmäßig, weil sie nicht in gewaltigem Strome hervorbricht, sondern mehr in vereinzelten, immer vom Gedanken aufgehaltenen Quellen hervorbringt. Und dennoch war grade er dazu berufen, seine Zeitgenossen die Sprache der Leidenschaft im Drama zuerst vernehmen zu lassen.

Denn welchen Grad innerlicher Erregung hatte man denn bisher auf der Bühne gehört? Nur den, welchen der Regelzwang des französischen Styls gestattete, nur das Pathos heroischer Empfindungen. An großen, hochtönenden Worten, an ausgiebigen Klagen hatte es nicht gefehlt, aber selbst bei dem ausgedehntesten Suchen hatte man jenen Ton des rein Menschlichen nicht gefunden, der ergreifend das Gemüth durchzuckt, sowie er nur anklingt. Lessing wußte ihn zu treffen, ungesucht, in der unscheinbarsten Weise, aber mit ganzer Sicherheit und Wahrheit. Mit wenigen Zügen, oft mit einem einzigen Worte, eröffnet er den Einblick in den Seelenzustand seiner Charaktere, er macht, daß man an die dämonische Gewalt des Vulkans glaubt, auch ohne daß man den vollen Flammenerguß desselben sieht. Seine vollendete Menschenkenntniß stellt nicht nur fest ausgeprägte Charaktere hin, sondern entwickelt dieselben psychologisch vor uns durch alle Grade innerlicher Situationen, und wenn er den Ausdruck für diese knapp und sparsam gibt, so läßt er andeutungsweise um so mehr zwischen den Zeilen lesen. Fingerzeige genug für den Schauspieler, so scharf er immer die Umrisse der Charaktere gezogen findet, der innerlichen Ergründung derselben nachzugehen.

Und wie bewunderungswürdig ist die Mannigfaltigkeit dieser Charaktere! Kein einziger ist nebensächlich behandelt, auch die Nebenfiguren sind mit gleich ausgeprägten Zügen bedacht, wie die Hauptgestalten. In jeder athmet ein individuelles Leben: in dem Prinzen, der zu den Ränken eines Günstlings seine Zuflucht nimmt, bis zu dem letzten Diener, der sich zum Mit-

schuldigen und Werkzeug von Banditen gemacht hat. — Die Sinnlichkeit ist es, die diesen Prinzen von Guastalla beherrscht, nicht die Leidenschaft, zu der es seiner schwachen, jedem Eindruck nachgebenden Natur an innerer Größe fehlt. Er hätte unter einer besseren Leitung ein besserer Fürst und Mensch werden können, aber in den Händen von liebedienerischen Schmeichlern sollte gerade die gefährlichste Seite seiner Natur sich herauskehren und sein besseres Selbst untergraben. Nicht gewohnt, irgendwo auf Widerstand zu stoßen, opfert er seinen Trieben die Staatsgeschäfte, Gesetz, Recht und Sitte. Er wird, selbst bei einer Erkenntniß seiner Schuld, selbst nachdem er doppelte Blutschuld auf sich geladen, nicht gebessert werden, denn selbst in dieser Erkenntniß zeigt er eine völlige Verwirrung sittlicher Begriffe.

Ueber diese ist Marinelli nun vollends ganz hinweg. Von Natur nicht gerade schlecht, ist er doch durch das Hofleben dahin gelangt, alle Unterschiede zwischen Gut und Böse als illusorisch zu betrachten, und nur die praktische Seite der Dinge ins Auge zu fassen, welche Mittel zum Zweck werden kann. Mit den Staatsgeschäften hat er nichts zu thun, er ist mit seinem Dienst nur an die Person des Prinzen geknüpft. Ehrgeiz liegt ihm fern, er kann nicht höher steigen als er steht; und es ist eine gefährliche Stellung, sie besteht lediglich in der G u n s t seines Herrn. Er kennt die wandelbare Gesinnung desselben, und muß Alles daran setzen, sich in seiner Gunst zu erhalten, denn ohne sie ist er nichts. Darum gilt es, seiner Schwäche stets entgegen zu kommen, der Stimmung jedes Moments zu folgen, sich ihm nothwendig zu machen. In Augenblicken, wo er dies erreicht zu haben glaubt, beherrscht er ihn auch wohl, tritt der bösen Laune entgegen und spielt den gekränkten Freund, um den Prinzen um so fester an sich zu ketten. So ist Alles bei ihm Berechnung, und er scheut auch vor Verbrechen nicht zurück. Als der Prinz der furchtbaren Folgen inne wird, alle Schuld auf ihn wirft und ihn von sich weist — wird Marinelli da in sich gebrochen und vernichtet davon gehn? Kaum glaublich. Er spielt jetzt den Vernichteten, denn der Augenblick verlangt es. Bald, denkt er, wird eine Stunde kommen, die sich wieder zu seinen Gunsten wendet; und sie muß kommen, denn zu sehr sind Herr und Diener mit einander verstrickt, zu sehr wäre es zum eigenen Nachtheil des Prinzen, wenn er seinen gefährlichen Vertrauten preis gäbe.

Wo aber bleibt die sittliche, wo die poetische und tragische Gerechtigkeit, wenn Schuld und Laster ungestraft und ungebessert ausgehen? Sie sind gerichtet durch den Triumph der Sittlichkeit. Und jener furchtbare Vater, der die Tochter opfert, um sie zu retten, und sich selbst dem Gesetz auszuliefern geht, ist eine Bürgschaft, daß, was auch immer verschleiert, vertuscht und beigelegt werden mag, ein Richter in dem allgemeinen Bewußtsein sich erheben wird. Dieser Odoardo Galotti hat die Natur Tellheims in äußerster

Ausprägung. Das Gefühl der Ehrenhaftigkeit durchdringt ihn ganz, der bloße Gedanke, daß ein Schatten auf die Ehre seines Hauses fallen könnte, versetzt ihn in Aufregung. Und als die wirkliche Gefahr sich zeigt, greift er lieber zu dem verzweifelten Mittel, das Glück seines Hauses zu vernichten, ja sein Haus in Trümmer zu schlagen, als daß er die Schande darüber ergehen lassen könnte.

Etwas von der Energie seines Charakters hat die Tochter von ihm geerbt, aber auch die schwächere Natur der Mutter ist in ihr mächtig. Ohne daß sie es selbst wußte, war die Erscheinung des Prinzen nicht ganz ohne Eindruck auf sie geblieben. Eine leise Ahnung dieser stillen Schuld erwachte schon in ihr, als der Prinz sie in der Messe angeredet hatte. Die Mutter wußte sie zu beruhigen. Jetzt aber, in dem Augenblick, da ihr Verlobter ermordet, da sie, von den Ihrigen getrennt, sich den verführerischen Schmeichelworten des Prinzen anheim gegeben sieht, kommt sie mit Schaudern zum ganzen Bewußtsein ihrer Gefahr. Sowie sie dieselbe aber erkannt hat, ist sie zum Aeußersten entschlossen. Selbst wenn der Prinz sie entließe, soll sie heimkehren, des Verlobten beraubt, der Verläumdung ausgesetzt? Konnte man nicht den Verdacht erregen, daß sie im Einverständniß der schrecklichen That gewesen? An einem Hofe, wo die Marinellis den Leumund machten? Genug, daß man sie eine Stunde lang allein mit dem Prinzen auf seinem Dosalo gewußt! Das eigene anklägerische Bewußtsein und die Erkenntniß dieser ihrer Lage treiben die Tochter Odoardos zu raschem Entschluß. Sie verlangt den Tod von ihrem Vater, und fühlt im Sterben sich gerettet.

Wie bedeutungsvoll ist es angelegt, daß das Mittel ihres Todes aus der Hand ihrer Nebenbuhlerin kommt! Von der Gräfin Orsina empfängt der rathlos verzweifelnde Vater den Dolch, wie sie dergleichen für alle Fälle bei sich zu tragen pflegt. Lessings Kunst, mit äußerster Beschränkung das Größte in sich zu vollenden, hat sich kaum anderswo meisterhafter bewährt, als in dem Charakter der Orsina. Sie tritt nur Einmal auf, und doch ist in dieser einzigen Scene ihre Gestalt plastisch und lebendig, ihr Charakter in allen Zügen klar heraus gearbeitet. Orsina hat den Prinzen geliebt; daß sie ihn noch liebe, noch achte, verräth sie nicht. Aber ihr Stolz und Ehrgeiz fesseln sie an ihn. Sie, die an diesem Hofe bisher Alles gewesen, will ihre Macht nicht so leicht aus den Händen geben. Dabei ist sie nicht ohne eine gewisse Schwärmerei, deren Anklänge in ein reicher und tiefer begabtes Gemüth blicken lassen. Als sie sich vernachlässigt, endlich gar zurückgeschoben sieht, da drängt sich ihr ganzes Wesen in leidenschaftlichen Haß zusammen, der Rache begehrt, Rache für die Beleidigung, für Alles, was sie geopfert. Kann sie dieselbe nicht mit eigener Hand vollführen, so will sie doch demjenigen zu Hülfe kommen, in dessen Gemüth sie einen Entschluß zu erkennen glaubt, der zugleich auch ihr Vergeltung verspricht.

Vielleicht ist sie nicht auf den Weg gefaßt, den ihre Waffe in den Händen Odoardo Galotti's nehmen sollte — und doch, wer einen Dolch für alle Fälle bei sich trägt, der ist auf alle Fälle gefaßt.

Was Lessing in der Sara Sampson vorbereitet oder angestrebt, vollendete er in der Emilia Galotti. Es ist die erste große bürgerliche Tragödie in Deutschland. Bürgerlich zu nennen darum, weil nicht große Ideen das Streben der Handelnden, sondern weil allgemeine menschliche Regungen ihr Wollen und Vollbringen in Bewegung setzen. Gleichviel ob Prinzen, Marchesen und Grafen die Handelnden sind, sie treten nur mit denjenigen Empfindungen und Leidenschaften auf, die der Menschheit allgemein sind, die in jeder Lebenssphäre verstanden werden, und in jeder Schichte der bürgerlichen Gesellschaft in Konflikt mit einander treten können. Dieser Konflikt ist mit eiserner Konsequenz herbeigeführt, und das unerbittlich Strenge und Straffe der Komposition des Stückes hat daher von seinem Erscheinen an, wenn schon die Bewunderung, doch nicht die innere Theilnahme Aller in gleichem Grade erregt. Liebte doch selbst Schiller das Stück nicht, und auch Göthe's Zuneigung zu Emilia Galotti schwand mit den Jahren, wenn er gleich mit höchstem Respekt von diesem Drama sagen konnte, daß es „nach langem, vieljährigen Ringen der tragischen Muse, gleich der heiligen Insel Delos aus der Gottsched-Weiße-Gellert'schen Wasserfluth emporgestiegen sei, um eine kreisende Göttin barmherzig aufzunehmen." —

Nathan der Weise. Lessings letztes dramatisches Werk ist Nathan der Weise (1779). Er entnahm die erste Grundlage der Fabel einer Novelle des Boccaccio, wie es Shakespeare so oft gethan hatte. Allein diese Geschichte des Juden Melchisedek bildet nur die Hülse des Gedankenkerns, und außer dieser Figur und der des Sultans, sind alle übrigen, ist die ganze Handlung Lessings Eigenthum. — Sieben Jahre waren vergangen, seit er Emilia Galotti geschrieben hatte, Jahre voll schmerzlicher Erfahrungen. Weib und Kind waren ihm nach kurzem Besitz gestorben, der theologische Kampf mit Göze und dessen orthodoxen Kollegen verbitterte ihm das Leben. Vielfach in seinem reinen geistigen Willen und Streben verkannt, verläumdet und verketzert, durch polizeiliche Verbote seiner Streit- und Rechtfertigungsschriften gehindert, war er in eine tiefe Verstimmung gerathen, die sich zu Zeiten bis zum Lebensüberdruß steigerte. Seine Schriften zeigen nichts davon, wohl aber seine vertrauteren Briefe, wenn er gleich auch in ihnen mehr zwischen den Zeilen erkennen läßt, als ausspricht. Lessing hatte über Göze gesiegt, die Fehde konnte äußerlich als beendet gelten, aber die Dissonanz war geblieben. Jemehr er fühlte, daß seine Tage gezählt seien, und er nicht mehr oft werde zu seiner Zeit zu sprechen haben, desto mehr drängte es ihn zu einer harmonischen Lösung des religiös-kirchlichen Kampfes hin. Wie er in der Minna von Barnhelm die politischen Parteistandpunkte der Gegenwart in der Dich-

tung versöhnt hatte, so wollte er eine gleiche Versöhnung der religiösen Kontroversen der Zeit ebenfalls auf poetischem Gebiet anbahnen. Und jene dichterische Form, die seit frühster Jugend seinem Wesen am meisten entsprach, das Drama, sollte sich ihm noch einmal willfährig erweisen. So entstand Nathan der Weise, der dem Grundgedanken nach ein Tendenzstück werden mußte.

Lessing wollte im Nathan zeigen, daß die wahre Religion nicht an ein bestimmtes Glaubensbekenntniß gebunden sei, sondern daß sie in dem sittlichen Gedanken beruhe, in dem moralischen Werth des Menschen, in seiner Liebe zu Gott, gleichviel unter welchen äußerlichen Formen des kirchlichen Kultus sie sich ausspräche. Nicht die bestimmte und eingeschränkte Formel dieses Kultus sei die Bedingung der Frömmigkeit, sondern die That der Liebe, die, unbekümmert um kirchliche Unterschiede, sich frei und edel auf die ganze Menschheit erstrecke. Er wollte zeigen, daß ein starres, rücksichtsloses Festhalten an den Zufälligkeiten eines Offenbarungsglaubens, im Judenthum, bei den Muhamedanern, wie im Christenthum, zu allen Zeiten die traurigsten Verirrungen und schwersten Verbrechen hervorgerufen habe, daß daher keine dieser drei Religionen sich in ihrer äußeren Erscheinung über die andere erhaben dünken möge. Welche aber von diesen dreien ihrem inneren Wesen nach als die höchste zu betrachten sei? Diese Frage wird im Gleichniß von den drei Ringen, jener Erzählung Nathans, die den Mittelpunkt des Stückes bildet, untersucht und — offen gelassen. Aber trotz dieses Offenlassens beantwortet sie sich im Stücke von selbst. Der Geist der Duldung, der Menschlichkeit im höchsten Sinne, der allumfangenden Liebe und reinsten Sittlichkeit, das, will Nathan sagen, ist in jeder Religion das Religiöse.

Konnte dieser Gedanke schon für eine staunenswerthe Kühnheit gelten, so war es eine ungleich größere Kühnheit, einen Juden zum Träger des Humanitätsgedankens zu machen. Schon in einem Jugendstück („die Juden") hatte sich Lessing der unterdrückten Nation angenommen, und war dabei auf Widersprüche selbst unter Solchen gestoßen, die für die Gebildeteren galten. Das Vorurtheil gegen die Juden hatte sich seitdem nicht gemildert. Allein Lessing, wie er überall als Befreier von Vorurtheilen und Verirrungen auftrat, wollte an dieser Klippe für die Bildung der Zeit nicht stumm vorübergehen, sondern nahm sich der Rechte einer Nation an, deren Bildungsfähigkeit ihm in glänzenden Beispielen vor Augen lag. Er hätte es gethan (sein früher Jugendversuch beweist es), auch wenn sein Freund Moses Mendelssohn nicht dieser Nation angehörte, wenn immer der reine und sittlich hohe Charakter dieses Mannes ihn zum Nathan angeregt haben mochte. Indem er so der Gestalt des Nathan die ganze Idealität geistiger und rein menschlicher Würde verlieh, gab er den ersten tieferen Anstoß, die Emancipation der

Juden als ein Gesetz der Humanität in das Kulturleben der Zeit und der Zukunft aufzunehmen. —

Lessing verlegte die in diesem Gedanken gipfelnde Handlung in den Orient, und zwar nach Jerusalem, wo alle drei Religionen neben einander bestanden, und welches für die Gegenwart zugleich als ein neutraler Boden gelten konnte. Allein er verlegte die Vorgänge zugleich in das Mittelalter, in die Zeit der Kreuzzüge. Dagegen läßt sich freilich Einspruch thun. Einer bis zum äußersten Glaubensfanatismus aufgeregten Zeitepoche lag der Gedanke der Humanität durchaus fern, er ist ein moderner Gedanke, und vielleicht am wenigsten war das Jerusalem des Mittelalters der Ort, wo er sich entwickeln konnte. Giebt man selbst zu, daß in der Geschichte, wie im menschlichen Kleinleben häufig die äußersten Gegensätze neben einander gehn, ja aus einander hervorgehn, so ist eine solche Möglichkeit auf dem eigentlichen Kampfplatz des mittelalterlichen Glaubensfanatismus nicht abzusehen. Lessing aber stellt eine Handlung dar, worin die Repräsentanten der drei verschiedenen Religionen im Ganzen friedlich mit einander verkehren. Die Hauptpersonen sind über die religiösen Unterschiede bereits hinaus. Damit ist den Vorgängen der mittelalterliche Charakter genommen, und da überdies das Historische nur leise hindurch schimmert, trägt die Handlung mehr ein willkürliches Zeitkostüm, als ein eigentliches Zeitkolorit. Es ist eine moderne Handlung, moderne Gestalten mit den Gesinnungen und Empfindungen der Gegenwart.

Allein auch gegen sehr wesentliche Punkte der Handlung, gegen die Vertheilung von Licht und Schatten über die Vertreter der drei Religionen lassen sich Einwendungen erheben. Der Muhamedanismus wird in einer Gestalt, im Saladin, das Judenthum ebenfalls nur in einer, im Nathan, dargestellt, beide als ideal gehaltene Charaktere. Auf die christliche Partei kommen dagegen vier Figuren, der Tempelherr, Daja, der Patriarch und der Klosterbruder, an Charakterfärbung sehr verschieden von einander. Allein trotz dieser äußeren Begünstigung zeigt sich das Christenthum in ihnen keineswegs von idealer Seite oder zu seinem Vortheil, sondern gegen die beiden andern Religionen geradezu zu seinem Nachtheil. Bei dem Tempelherrn kommt (sehr gegen das Wesen und die Regel seines Ordens) die christliche Gesinnung kaum in Betracht, er ist im ganzen gleichgültig; nur einen Augenblick erwacht sein Glaubenseifer und da, nicht eben schön, vom Egoismus und Vorurtheil aufgestachelt. Der Patriarch und Daja stellen die Verirrungen christlicher Beschränktheit dar, der einzige Klosterbruder zeigt ein reineres Christenthum, allein nur in der Form frommer Einfalt, dabei noch dazu unfrei, ohne Selbständigkeit.

Also keine einzige Gestalt, die das christliche Ideal in seiner sittlichen Größe repräsentirte! Will man dagegen einwenden, daß Nathan und Saladin

in den letzten Konsequenzen eben auch keineswegs mehr ganz Jude und Muhamedaner seien, so kann doch die Forderung gerecht erscheinen, daß zu ihnen ein Dritter hätte treten müssen, der von christlichen Anschauungen ausgehend sich an geistiger Bedeutung ihnen ebenbürtig zeigte. Durch den Klosterbruder wird man diese Forderung doch nicht erfüllt sehen wollen. Denn in ihm, so schön sein religiöser Standpunkt, und so meisterhaft er als Charakter gezeichnet ist, entzieht sich das Christenthum mehr der angeregten Frage, als daß es ein Gleichgewicht zu den andern Religionen, und ein gleich wichtiges sittliches Element der Handlung abgäbe.

Sollte keine Religion bevorzugt werden, so durfte auch keine benachtheiligt erscheinen. Allein bevorzugt ist allerdings das Judenthum durch die unendlich überlegne Gestalt des Nathan in demselben Maaße, als das Christenthum in Schatten tritt. Gesetzt nun, Lessing habe wirklich den Humanitätsgedanken tendenziös zu Gunsten des Judenthums entwickeln wollen, und darum das Christenthum mehr von fanatisch unduldsamer und beschränkter Seite gezeichnet. Schloß denn diese Tendenz die Gerechtigkeit gegen den christlichen Gedanken aus? Er konnte auf die Gestalt des Patriarchen noch viel tiefere Schatten werfen, konnte die Leidenschaft des christlichen Fanatismus von noch viel gehässigerer Seite zeigen, aber er mußte in einer andern Gestalt auch ein Gegengewicht erschaffen, welches zugleich die sittliche Macht und Tiefe des Christenthums veranschaulichte. Eine solche Gestalt brauchte von Anfang an gar nicht so großartig angelegt sein, sie brauchte auch die des Nathan keineswegs zu verdunkeln, sie könnte sich in und an der Handlung entwickeln, und am Schluß versöhnend dem christlichen Gedanken gerecht werden.

Und wäre nicht für einen dritten im Bunde mit Nathan und Saladin, wie wir ihn im Sinne haben, der Tempelherr eine ganz geeignete Gestalt gewesen? Warum muß er sich von Jude und Türke abkanzeln und zur Ordnung rufen lassen, und endlich als Christ fast wie ein Opfer des Humanitätsgedankens dastehn? Bei der freien Art, wie mit seinem historischen Charakter umgegangen ist, konnte ihm, anstatt einer religiös gleichgültigen, auch wohl eine religiös vertiefte und ideale Gesinnung beigelegt werden.

Wenn die Bedenken, die sich auch gegen die dramatische Komposition im Nathan erheben lassen, durch eine solche Wendung noch nicht gehoben Composition. würden, so wäre immerhin die Gestalt des Tempelherrn für die Handlung in entschiedenerem Sinne nutzbar zu machen gewesen. Denn diese entbehrt der Einheit, und endet anders als sie angelegt, oder als für eine harmonische Lösung zu erwarten war. Wir können hier nichts Besseres thun, als den Ausspruch Vischers anführen, der in Kürze Alles zusammenfaßt, was zu sagen wäre: „In seinem Nathan vergißt Lessing, welchen schweren Kon-

flikt zwischen dem Fanatismus des Christenthums und der reinen Humanität er angelegt hat, und schließt die Handlung schlecht im Sinne des bürgerlichen Familienstücks. Der Patriarch muß zum äußersten schreiten, der Templer in einem spannenden Momente furchtbarer Gefahr als Retter Nathans auftreten, und dadurch seine Erhebung aus dem Dunkel des Vorurtheils vollenden; dann möchte dieses Drama immer glücklich schließen, nur nicht mit einer Erkennung, worin Liebende zu Geschwistern werden müssen." *) — Dieser Abschluß reißt in der That, anstatt einer harmonischen Lösung, eine Dissonanz auf, die gradezu trostlose Konflikte in Aussicht stellt. Eine Schwärmerin, wie Recha, und ein leidenschaftlicher Charakter, wie der Tempelherr, sind nicht geeignet, bei einem Gebot des Verstandes, das ihre schönsten Hoffnungen zerstört, sich durch Entsagung gehoben zu fühlen.

Um das Maaß kritischer Ketzereien gegen eine der schönsten Dichtungen der deutschen Literatur voll zu machen, müssen wir uns noch einen Augenblick bei der Form desselben aufhalten. Nathan ist das einzige Stück, welches Lessing in Versen, und zwar in fünffüßigen Jamben schrieb, ein dramatisches Versmaaß, das er längst begünstigt, und welches auf seinen Antrieb ein früh verstorbner Dichter, J. V. von Brawe (1738—1758) in dem Trauerspiel „Brutus" zuerst eingeführt hatte. Die Jambensprache machte Lessing noch viel Noth, er brauchte eine Menge von Flickwörtern, um die Fünfzahl auszufüllen, und brachte es zu keinem melodisch reinen Fluß des Verses. Selbst Ramler, mit dem er sich über die letzte Feile in Verbindung setzte, konnte mit allem Korrigiren das Knorrige und Eckige nicht ganz abschleifen. Allein der fünffüßige Jambus wurde von nun an das tragische Versmaaß des deutschen Dramas, und ging, jemehr dieses sich innerlich vollendete, auch seiner sprachlich-rythmischen Ausbildung entgegen.

Was wollen aber alle solche Ausstellungen sagen gegen die unvergängliche Schönheit dieses Gedichts! Es geht mit Nathan dem Weisen, wie es häufig mit Meisterwerken aller Literaturen geht, und vorwiegend uns mit den unsern. Ein Werk, welches der klare Kunstverstand aus ruhiger Berechnung mit mustergültiger Fertigkeit hinstellt, wird bewundert und geschätzt, und der Verständige, wenn er die Probe des Exempels gemacht, und die Rechnung richtig gefunden, sieht darin den Gipfel der Kunst. Die Nation legt nicht diesen Maaßstab an. Wo sie das Menschliche und Poetische, wo sie ihr eignes Wesen in Gemüth und Gesinnung ausgesprochen findet, da fühlt sie sich ihrem Eigenthum gegenüber, und kein kritischer Fingerzeig auf die Mängel des Werks beirrt sie, es liebevoll und freudig zu ihren geweihtesten Schätzen zu zählen.

So ergriff Lessing seine Nation da am Tiefsten, wo er ihr mit der

*) Aesthetik III. 5tes Heft. S. 1429.

Freiheit des Gedankens zugleich die Freiheit des Empfindens erschloß, wo er ihre Blicke in's Unendliche richtete, und sie doch der Heimath des Gemüthes treu zu bleiben lehrte. Jenes Evangelium der Humanität, welches Nathan in dem Gleichniß von den drei Ringen verkündet, war eine That der Aufklärung des sittlichen Gefühls, die jedes fromme und gläubige Gefühl nicht nur schützte, sondern vertiefte und bereicherte. Nathan, der Weise, und der einfältig seinem Gotte dienende Bruder Bonafides; standen sie einander in ihrem Wesen noch fern? Ob der eine sich durch den Gedanken sein inneres Leben selbst gestaltet, ob der andre es still und unterwürfig einer äußeren Regel hingiebt, beide finden sich innerlich, denn dieser ahnt, daß jene Regel nicht das letzte und einzig gültige Gebot sein könne, und jener, wie weit erhaben über das Dogma, ehrt die äußere Regel, und hält mit Pietät an der seinigen fest. Und beide verstehen sich um so inniger, da jeder im andern jenen Quell der Liebe erkennt, die allumfassend alle Unterschiede aussöhnt. Dieser aus dem sittlichen Gefühl entspringenden Verbrüderung der Gemüther hat Lessing im Nathan zuerst einen Ausdruck gegeben. Sie ging seit lange durch die Zeit, hatte sich in die Empfindsamkeit verirrt, und war in andern Erscheinungsformen zu Tage gekommen, aber unfrei und unverstanden. Erst Lessing, wie er auf allen Gebieten zugleich befreiend und aufbauend wirkte, verlieh ihr einen tieferen und bedeutenderen Inhalt.

Ueber die Zeichnung der Charaktere in Nathan ließe sich nur sagen, Charaktere. daß sie alle Vorzüge, die wir an den früheren Stücken Lessings bewunderten, nur noch gesteigert, und seine Meisterschaft auf dem Gipfel zeigt. Wenn seine Gestalten sonst in festen, scharfen Zügen hervorspringen, so sind sie in diesem Gedicht zu einer idealen Schönheit erhoben, ohne daß ihrer Plastik jene festen, charakteristischen Züge fehlten. Vor allen gehört die Gestalt des Nathan zu den schönsten Gebilden, die die Kunst je erschaffen hat. Hoher Geist, Verstand, reine Kindlichkeit und Liebenswürdigkeit des Gemüths verbreiten einen Zauber um ihn, dem nichts widersteht. Seine Züge trägt zum Theil auch Recha, deren Unschuld und Anmuth durch eine mädchenhafte religiöse Schwärmerei nicht getrübt wird. Diese nimmt bei Daja den Charakter eines nicht zu beschwichtigenden Glaubenseifers an. Selbst unter angeborner Gutmüthigkeit arbeitet er im Stillen fort, und treibt sie in ihrem beschränkteren Gesichtskreis an, die Pflichten der Dankbarkeit zu verletzen.

Eine vollendete Charaktergestalt ist der Tempelherr. Von den Wechselfällen und Gefahren des Kriegslebens gehärtet, jetzt in fremdem Lande in halber Gefangenschaft, durch unwillkommenen Müßiggang verstimmt, dabei jugendlich leicht aufbrausend, ist er schroff, abweisend, rauh, aber er verbirgt hinter diesem unnahbaren Wesen ein tiefes, absichtlich zurückgedrängtes Gemüth. Die Leidenschaft erwacht in ihm, und treibt ihn verwirrend zu einer unwürdigen That. Aber er kommt vor dem letzten Schritt zur Besinnung,

und gesteht edel und frei sein Unrecht ein. So ist jede Gestalt, Saladin Sittah, der Derwisch, der Klosterbruder, der Patriarch, bis zu den Mameluken herab, mit individuellen Zügen reich ausgestattet, und poetisch vollendet.

Was diesem Drama im Ganzen an Lebendigkeit der Handlung abgeht, das wird durch das innere Leben der Charaktere aufgewogen, und trotz der Ausstellungen, die gegen die Komposition zu erheben sind, ist Nathan der Weise doch Lessings schönstes und poetisch tiefstes Werk zu nennen. „Wenn man mir sagen wird (so urtheilt er selbst darüber), daß ein Stück von so eigner Tendenz nicht reich genug an eigner Schönheit sei, so werde ich schweigen, aber mich nicht schämen. Ich bin mir eines Ziels bewußt, hinter dem man auch noch viel weiter mit allen Ehren bleiben kann.“ —

Noch bevor Lessing die Emilia Galotti und den Nathan gedichtet, hatte er ein Werk geschrieben, welches sich kritisch und theoretisch über die höchste Kunstgattung verbreitete, seine „Hamburgische Dramaturgie.“ Jene die Zeit überraschende Wahrheit, die er in den Literaturbriefen ausgesprochen, daß Deutschland im Jahre 1759 noch eigentlich keine Literatur aufzuweisen habe, konnte er 1767 in der Dramaturgie auf engerem Gebiet nur wiederholen, indem er noch von keinem hervorragenden deutschen Drama zu sagen wußte. Aber er war dazu bestimmt, der Nation den Weg sowohl zu einem klareren Einblick, als auch zu dem Ziele dieser Kunst selbst zu bahnen, und wie sehr er dazu berufen war, bewies er durch seine eignen dramatischen Dichtungen. Wir haben diese daher in ihrem Zusammenhange vorweg betrachtet, um seine dramaturgische Lehrthätigkeit für die Nation daran zu knüpfen.

Hamburgische Dramaturgie.

Wie die Hamburgische Dramaturgie entstand, ist oben schon gesagt worden. Die Form derselben war durch die Bestimmung bedingt, die Kunstleistungen der neuen Hamburger Bühne durch eingehende Kritiken zu beleuchten und zu fördern. Lessing, so einheitlich und zum Ganzen strebend sein Denken und alle seine Anschauungen waren, mochte doch von einer systematischen Darstellung nichts wissen, und so kam jene Form, in kleinen Abhandlungen, scheinbar dem Zufall überlassen, sich zu ergehen, seinem Wesen entgegen. Aber auch der Sache selbst war sie förderlich. Denn in jeder Zeit wird die gedankliche Geschlossenheit eines Systems nur von einem verhältnißmäßig kleinen Kreise erfaßt werden, um so wirkungsloser muß es bleiben in einer Zeit, die erst herangebildet werden soll. Dieser Gesichtspunkt aber, das Publikum für die Bühne und das Drama zu erziehen, stand bei Lessing in erster Reihe. Es war also fruchtbarer, vom einzelnen Falle ausgehend, langsam Fäden an Fäden zu knüpfen, und so unvermerkt zu einem Ziele zu führen, wo der Gedankenkreis sich systematisch abschließt. Und diese Kunst verstand Lessing wie kein Andrer.

Indem er sich zum Leser gleichsam in ein persönliches Verhältniß setzt,

knüpft er seine Bemerkungen an das Stück, das der Theaterabend gebracht hat, nimmt Einwürfe auf, die dagegen etwa gemacht werden könnten, und giebt durch dialogische Wendungen der Darstellung Leben und Bewegung. Oft vom geringfügigsten ausgehend, ist er bald mitten in der ernsthaftesten Untersuchung. Aber sie wird nirgends trocken, es mag sich um noch so nüchterne Begriffsbestimmungen handeln. Denn rechts und links vom Wege abschweifend, faßt er bald diesen bald jenen Gesichtspunkt in's Auge, und das scheinbar Willkürliche dieses Abspringens erweist sich als höchst fruchtbar, denn es führt zu Resultaten, die jetzt als ganz neue Mittel erscheinen, auf dem Hauptwege der Untersuchung vorwärts und zum Ziele zu kommen. So sieht der Leser langsam vom Einzelnen zum Allgemeinen fortschreitend, wie im Spazierengehn, und immer auf Beispiele hingewiesen, das Kunstgesetz unter seinen Augen aufwachsen. Ein Kunstgesetz, von dem die Zeit keine Ahnung gehabt hatte, das sogar überall gegen ihre Anschauungen verstieß, dessen innere Wahrheit und Richtigkeit aber doch mit reformatorischer Kraft die widerwilligen Augen der Zeitgenossen öffnete, ihr Urtheil bildete, und ein nationales Drama hervorrief.

Um so erstaunlicher müssen diese Resultate sein, wenn man die Stücke betrachtet, auf welche Lessing bei seiner Kritik angewiesen war. Auch die neue Hamburger Bühne, die doch auf ein Nationaltheater ausging, mußte ihr Repertoire zum weit überwiegenden Theil mit Uebersetzungen aus dem Französischen füllen. Voltaire und die beiden Corneille standen in erster Reihe, als die Vertreter der hohen Tragödie. Zu ihnen gesellten sich Diderot Nivelle de la Chaussée mit dem rührenden Schauspiel. Ferner die Modedichter im Lustspiel, Quinault, Gresset, Marivaux, du Belloy, Favart, Destouches, die letzteren meist bearbeitet von Frau Gottsched. — Und nun die deutschen Stücke? Unter ihnen galt „Olynth und Sophronia“ von dem jung verstorbenen Fr. von Cronegk, schon für einen Höhepunkt, beinah so bedeutend wie die Stücke von Elias Schlegel und Weiße. Unter den Lustspieldichtern führte Frau Gottsched den Reigen, in welchen Gellert, Pfeffel, Hippel und Romanus, dieser mit einer Bearbeitung der Brüder des Terenz, eintraten. Das waren die Vorlagen, in welchen Lessing die Ausgangspunkte für seine Kritik zu suchen hatte.

Dabei stellte sich nun gleich anfangs ein eigenthümliches Verhältniß heraus. Denn Lessing, der das Streben, ein nationales Theater anzubahnen, tiefer erfaßte und schärfer im Auge behielt als die Hamburger Bühne, sah sich genöthigt, bei diesem Ueberwuchern französischer Stücke das ganze Repertoire zu untergraben. Dies bereitete von vornherein den Konflikt vor, in den er mit den Leitern der Anstalt gerieth, und der seiner dramaturgischen Thätigkeit so schnell ein Ziel setzte.

Und doch war der Weg, den er einschlug, der einzig förderliche. Denn

sollte das Drama in nationalem Sinne gehoben werden, so mußte er zuerst auch eine nationale Grundlage suchen. Diese aber war auf dem Wege der Nachahmung nicht zu finden, und so galt es nachzuweisen, daß die bisherigen französischen Muster nicht nur dem deutschen Geiste widerstrebten, sondern sogar dem Wesen der Kunst entgegen wären. Wenn die Franzosen behaupteten, daß ihr Theater auf das antike Drama gegründet sei, und sich dabei auf Aristoteles stützten, so ging Lessing auf diesen zurück, und führte den Beweis, daß die französischen Kunstrichter den Aristoteles falsch verstanden hatten. Bei Gelegenheit von Voltaire's Merope faßte er dann die Kunst der Griechen besonders in's Auge, und zeigte den himmelweiten Unterschied des französischen und griechischen Dramas. Allein wenn er so durch Aufdeckung der Irrthümer und Lächerlichkeiten das Voltaire'sche Stück vernichtete, so kam er zugleich auf allgemeine Gesichtspunkte, indem er Untersuchungen über das Wesen der Tragödie und Komödie anstellte, und ihre charakteristischen Unterschiede daraus festsetzte. Das Gleiche verfolgte er in der Kritik von Weiße's Richard III., wo dann die Vergleichung und der Hinweis auf Shakespeare sich von selbst ergab. Noch mehr Anlaß, die unendliche Ueberlegenheit Shakespeares hervorzuheben, gab ihm die Semiramis von Voltaire. Die Erscheinung des todten Königs in diesem Stücke führte ihn zu dem Vergleich mit den bei Shakespeare häufig wiederkehrenden Geistererscheinungen, und zu Untersuchungen über das Pathetische und Schreckliche. Voltaire's Hochmuth und stolzes Herabblicken auf den englischen Dichter, wurde mit den schärfsten Waffen des Witzes gegeißelt, und seine poetische Armuth dem großen Britten gegenüber in ganzer Blöße gezeigt.

Die Bedingungen des historischen Dramas, welche Lessing schon zum Theil in den Literaturbriefen, bei Anlaß von Weiße's Eduard II. und Wieland's Johanna Gray, festgestellt hatte, faßte er jetzt zusammen in der Besprechung des Esser von Thomas Corneille. Sprach er dort aus, daß der Dichter Herr sei über die Geschichte, so kommt er hier zu dem Resultat, daß sich diese Herrschaft zwar über die historischen Thatsachen, nicht aber über den historischen Charakter erstrecken dürfe, denn dieser müsse so unwandelbar fest stehn, als jene sich der dramatischen Nothwendigkeit unterzuordnen hätten. — Das Bedenkliche der christlichen Tragödie zeigt Lessing an Cronegk's „Olynth und Sophronia," indem er das Mißverhältniß zwischen einer auf christliche Anschauungen gegründeten Handlung, wenn diese auf einem Martyrium, also dem bloßen Leiden beruhe, und den Forderungen des Dramas, klar hervorhebt.

Wir sehen aus alledem, daß es ihm nicht darum zu thun war, bloß die Fehler dieses und jenes französischen Stückes aufzudecken, sondern daß er überall auf positive ästhetische Resultate hinarbeitete. Wenn er sich dabei mit ganzer Schärfe, ja mit einem gewissen Behagen des Hohns und der

Ueberlegenheit, gegen die beiden Corneille, vor Allem aber gegen Voltaire wendete, so geschah es um des hochmüthigen Selbstbewußtseins willen, womit diese in den Abhandlungen, die sie über ihre eignen Stücke schrieben, die griechischen Dichter verbessert zu haben erklärten, und sich selbst, mit Uebereinstimmung ihrer Kunstrichter, auf den Gipfel der Kunst stellten. Es war nichts Geringes, sie von diesem, bei der Zweifellosigkeit, mit der man auch in Deutschland an sie glaubte, herabzuwerfen, vor Allem die geistvolle, blendende Sophistik eines Voltaire zu widerlegen. Lessing war der einzige Mann der Zeit, der ihm nicht nur mit gleichen, sondern mit überlegneren Waffen begegnete, alle seine Fechterkünste lachend vereitelte, und mit glänzendem Scharfsinn und Witz den Glauben an die Unfehlbarkeit auch der größten französischen Geister, wenigstens in Deutschland, erschütterte. Jene Kritiken über Voltaire'sche Dramen, und andre, wie z. B. die über die Rodogune des Thomas Corneille, sind wahrhafte Dionysienfeste des Witzes und der Laune, nie hat sich mit dem ganzen Gedankenernst der Untersuchung ein sprudelnder Humor siegreicher verbunden.

Allein wie sehr Lessing den Verdiensten der Franzosen auch gerecht wurde, davon findet sich manches Wort bei der Betrachtung ihrer Lustspiele. Den raschen Gang der Handlung, die elegante Form des Dialogs und manchen andern Vorzug konnte er den deutschen Komödiendichtern zum Studium nur anempfehlen. Denn betrachtete er die Stücke eines Gellert, Weiße oder der Frau Gottsched im Vergleich mit den französischen, so war der Abstand, in einer Kunstgattung worin die Franzosen sich immer am glücklichsten zeigten, für uns noch überaus beschämend.

Es ist unmöglich, den ganzen schöpferischen Gedankeninhalt der Hamburgischen Dramaturgie hier wieder zu geben. Erstreckt er sich doch nicht allein auf die inneren Gesetze des Dramas, sondern sogar auf die scenischen Forderungen, auf musikalische Unterstützung und auf die Schauspielkunst. Und für diese reformatorische Riesenarbeit hatte Lessing nichts worauf er sich stützen konnte, sie entsprang einzig aus seinem Geiste, ja er mußte, wo er aufbauen wollte, auf jedem Schritt erst tiefgehende Fundamente von alten Irrthümern beseitigen, um eine neue Grundlage zu gewinnen. — Sein Werk ist nicht zu demjenigen Abschluß gelangt, den er ihm hatte geben wollen. Seitdem er es abbrechen mußte, hat die ästhetische Forschung auf seinem Gebiet weiter gearbeitet, hat manches ergänzt und modificirt, ist auch wohl in manchen Punkten zu abweichenden Ansichten gelangt. Trotzdem bleibt die Hamburgische Dramaturgie für uns das eigentliche Grundbuch des ganzen dramatisch künstlerischen Schaffens. —

Wenn sich Lessing in dem besprochenen Werke in ein einziges Kunstgebiet vertiefte, so ging er in seinem Laokoon darauf aus, in allgemeinerem Laokoon. Sinne das Wesen der Kunst zu untersuchen, und zwar zunächst „die Grenzen

der Malerei und Poesie" festzustellen. Leider blieb auch dieses Werk ein Torso. Es war auf drei Bände angelegt, aber nur einer kam zu Stande. Doch schon dieser eine ist eine unsterbliche That künstlerischer Aufklärung.

Lessings Methode ästhetischer Untersuchung haben wir schon bei der Dramaturgie kennen gelernt. Ohne sich in ein System einzuspinnen, geht er von einem gegebenen Falle aus — hier von einem Werke antiker Plastik, der Gruppe des Laokoon — um seine Gedanken daran zu entwickeln. — Bekanntlich war durch die Theorie der Schweizer der Grundsatz zu allgemeiner Geltung gelangt, daß die Poesie nichts anders sei als Malerei, und diese in einem Dichten in Farben bestehe. Für die Poesie zunächst war dadurch der Uebelstand hervorgerufen worden, daß man in der Schilderung und Beschreibung, also in bloßen Kunstmitteln, das Wesen der Dichtung suchte. Man war in der Untersuchung auf halbem Wege stehen geblieben, ohne das Wesen der Kunst noch berührt zu haben. Lessing faßte dieses schärfer in's Auge, und wies nach, daß bei aller Verwandtschaft, Poesie und Malerei doch zwei ganz verschiedne Kunstgebiete seien, verschieden in ihrem Wesen, in ihren Ausdrucksmitteln, in ihren Zielpunkten, und in ihren Wirkungen. Es sei hier bemerkt, daß Lessing in die Malerei auch die Plastik mit einschließt, daher besser den Ausdruck „bildende Kunst," als „Malerei" hätte brauchen können, zumal er hauptsächlich an ein plastisches Werk anknüpft. Die Malerei also ist, nach dem Gesammtbegriff, den er auf sie überträgt, die Kunst des Raumes, sie stellt Gegenstände und Körper dar; die Poesie dagegen läßt ihre Erscheinungen in der Zeit vergehn, ihr Endziel sind Handlungen. In wie weit beide Künste bedingungsweise sich eine der andern Ausdrucksmittel aneignen können, müssen wir hier übergehen, da es wichtiger ist, den charakteristischen Unterschieden, wie sie Lessing hinstellt, nachzugehn.

Winkelmann hatte in der Abhandlung „von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" den Ausspruch gethan, daß das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in den bildenden Künsten eine „edle Einfalt und stille Größe" sowohl in der Stellung als im Ausdruck sei. „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei den heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket — dieser Schmerz äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet."

Von diesem „mißbilligenden Seitenblick" auf Virgil ging Lessing aus,

um das Schaffen des Dichters und des bildenden Künstlers näher zu beleuchten, und ihre Kunstgebiete von einander abzugrenzen. Als das Wesen der bildenden Kunst fand er bei den Griechen die Schönheit, und zwar die körperliche im Raume ruhende Schönheit. Ihr mußte sich jede leidenschaftliche innere Bewegung zu Gunsten der äußern Harmonie ihrer Theile unterordnen. Auch der Ausdruck des körperlichen Schmerzes war somit von ihr ausgeschlossen. Die Bedingungen der schönen Form machten sich also in erster Reihe geltend. — Andre Bedingungen läßt die Poesie zu. Auch sie sucht ihr Endziel in der Schönheit, aber da sie sich durch Handlungen und in der Zeit darstellt, und ihre Erscheinungen in fortschreitender Bewegung entwickelt, sind ihre Ausdrucksmittel unendlich reicher. Sie kann auch das Häßliche, als Entwickelungsmoment des Schönen, oder als seinen Gegensatz, vorführen, und hat, da sie an kein Gesetz ruhigen Verharrens gebunden ist, durchaus die Macht, ihre Gestalten durch belebte Handlung und Empfindung alle Uebergangsformen zur Schönheit durchlaufen lassen. Die innere Harmonie, der geistige Gehalt bedinge bei ihr die Form, im Gegensatz zur bildenden Kunst. — Auch bei diesem Werke müssen wir auf eine Wiedergabe des ganzen Ideengehalts verzichten, und uns mit dieser allerflüchtigsten Skizze des Inhalts begnügen.

Und wie ließe sich der unerschöpfliche Reichthum, den Lessing auf allen Gebieten geistigen Schaffens entfaltete, hier wiedergeben, in einer Kürze der Darstellung, wie wir sie uns zur Aufgabe gemacht haben! Wenn er in den Literaturbriefen noch von keiner nationalen Literatur in Deutschland zu sagen wußte, so war er es, der uns eine solche zuerst gab, indem er in jedem Werke seiner reiferen Jahre ein Denkmal deutschen Geistes hinstellte, auf welches die Nation stolz sein muß. In seiner Entwicklung nirgend durch Irrthum getrübt, im Leben wie im schriftstellerischen Wirken ein ganzer Mann und ein ganzer Charakter, war er dazu berufen, seine Zeit geistig und sittlich aufzuklären. Was die Literatur Großes und Schönes leistete, beruhte auf der neuen, vor Allem auf der nationalen Grundlage, die er ihr auf allen Gebieten gegeben, und so verehren wir in ihm den großen Lehrer und Geist, dem deutsche Kunst und deutsche Bildung ihren in jedem Sinne vertieften Inhalt verdanken.

Achtes Kapitel.

Winckelmann und Herder.

Nicht ohne Grund haben wir den Laokoon an das Ende unsrer Betrachtung Lessings gesetzt. Dies Werk soll uns hinüber leiten zu den gleich verdienstvollen Forschungen eines Mannes, der Lessings Geiste verwandt, ebenso dazu berufen war, die Kunstansichten seiner Zeitgenossen zu klären, und ihre Blicke auf die höchsten Ziele des Schönen zu lenken. Winckelmanns Streben galt nicht der Poesie, sondern der bildenden Kunst, insbesondere der Darstellung der Werke antiker Kunst, dennoch aber wurde sein Einfluß auf die Literatur sehr bedeutend. Denn jene griechische Idealität, die er begeistert verkündigte, sollte als ein Entwicklungsmoment auch in die Dichtung aufgenommen werden, und sie zur Höhe klassischer Schönheit heran bilden.

Winckelmann. Selten läßt das Geschick Denjenigen, welchen es für die höchsten Aufgaben des menschlichen Geistes bestimmt hat, aus glücklich geordneten Lebenslagen hervorgehn. Gern bannt es ihn in Druck und Dürftigkeit, damit seine Kraft sich in zwiefachem Kampfe befestige und stähle. Auch Joh. Joachim Winckelman (geb. 1717 zu Stendal in der Altmark) verlebte eine Jugend drückender Armuth und Entbehrung. Die Schuljahre in seiner Vaterstadt, dann in Berlin auf dem Kölnischen Gymnasium, seine Studienzeit in Halle und in Jena waren zur Hälfte ausgefüllt durch eigne Arbeit für den Lebensunterhalt, für den hie und da auch wohl durch fremde Unterstützung etwas beigetragen wurde. Schon in Halle zog ihn die Sehnsucht nach dem Lande der Schönheit so mächtig, daß er sich aufmachte, um zu Fuß nach Italien zu reisen. Der Krieg ließ ihn vorerst nicht dahin gelangen. Er übernahm Hauslehrerstellungen, und wurde darauf Konrektor zu Seehausen in der Altmark. Die Besoldung war so gering, daß er die Einwohner des Ortes um Freitische angehen mußte. Und während er darbte und seine Schüler im Lesen und Schreiben unterrichtete, lebte er die Nächte unter rastlosen Studien, und die ideale Welt des Griechenthums erhellte sein äußerlich so armes und dunkles Dasein. Immer mehr wurde der heiße Wunsch in ihm genährt, im Anschaun der Werke der Kunst und ihrem Studium zu leben. Dieser ging endlich in Erfüllung, da er eine Bibliothekarstellung auf dem Lande in der Nähe von Dresden übernahm, und nun die reichen Kunstschätze der sächsischen Hauptstadt kennen lernte. Jetzt aber stand es in ihm fest, daß er Alles daran setzen müsse, nach Italien zu gelangen. Der päpstliche Nuntius Archinto, der auf ihn aufmerksam gemacht worden war, versprach ihm eine Pension und Anstellung in Rom, unter der Be-

dingung, daß er zur katholischen Kirche überträte. Winckelmann zögerte eine Weile, endlich brachte er seinem Streben dieses Opfer. Als es aber geschehen war, mußte er erfahren, daß man es keineswegs ernst mit ihm im Sinne gehabt hatte, denn gegen die Unterstützung zur Förderung seiner Zwecke erhob man allerhand Bedenken. Inzwischen aber hatte er seine Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke" herausgegeben, durch welche er dem Kurfürsten von Sachsen empfohlen worden war. Dieser setzte ihm einen Reisegehalt für zwei Jahre aus, und Winckelmann eilte seinem ersehnten Ziel entgegen.

In Rom begann sein Leben erst sich reicher zu entfalten. Daß er nicht mehr in den Jahren sei, sich zum Künstler auszubilden, fühlte er bald, und sagte ihm der rege Verkehr mit dem damals berühmtesten Maler Rafael Mengs, um so mehr ging er auf das ästhetische und historische Studium der Kunst ein. Der Cardinal Albani machte ihn zu seinem Bibliothekar und Aufseher über seine Privatsammlungen, und schon einige Jahre darauf (1768) war Winckelmann eine solche Autorität, daß er das Amt eines Oberaufsehers über alle Alterthümer Roms und der Umgegend erhielt. Alle seine Wünsche waren erfüllt. Reisen durch die wichtigsten Theile Italiens breiteten seine Kenntnisse aus, und begeisterten ihn zu einer Reihe von Schriften über die Kunst, die seinen Namen durch ganz Europa berühmt machten.

Italien war seine Heimath geworden. Erst nach 13 Jahren tauchte der Wunsch in ihm auf, Deutschland wieder zu sehen. Aber schon auf der Hinreise erfaßte ihn die Sehnsucht nach Rom zurück. Nur wenige Wochen verweilte er in Wien, von wo aus er reich beschenkt mit künstlerischen Kostbarkeiten, die Rückreise wieder antrat. In Triest hatte er einige Zeit auf das Schiff zu warten, das ihn nach Ancona bringen sollte. Schon auf der Reise dorthin hatte sich ein Italiener, Namens Archangeli, an ihn gedrängt, und, angelockt durch die antiken goldnen Münzen, welche Winckelmann ihm arglos zeigte, seinen Umgang zu erwerben gewußt. Der Italiener wünschte eines Tages die Schätze noch einmal zu sehen. Winckelmann holte sie bereitwillig hervor, wurde aber dabei von ihm überfallen und von fünf Dolchstichen durchbohrt, die seinen Tod nach sich zogen. Der Mörder ward ergriffen, Winckelmann aber starb im Angesicht der Küste des Landes, an welches sein Herz für immer gekettet war (1768).

Wenn Lessing der Erste war, der das Wesen der Dichtung tiefer erfaßte und entwickelte, wenn er die Grenzen zwischen Poesie und Malerei zuerst sicher unterschied, so arbeitete Winckelmann mit verwandtem Geiste ihm darin in die Hand, indem er als Erster in das Wesen der griechischen, wie der bildenden Künste überhaupt, eindrang. Denn wenn sich auch Kenner und Liebhaber an den Kunstwerken der Alten erfreuten, so war doch die Betrachtung derselben noch zwischen Dilettantismus und Gelehrsamkeit getheilt. Entweder

man stellte die Werke unterscheidungslos in ihrem Werthe einander gleich, oder man dachte gar nicht daran, daß die Denkmäler des Alterthums einen andern Werth und Zweck haben könnten, als dem antiquarischen Wissen der Gelehrten zu dienen. Als Gegenstand literarischer Untersuchung hatte man sie bisher nur zum Ausgangspunkt für die Entfaltung einer chaotischen Belesenheit verwendet, die künstlerische Seite war noch kaum ins Auge gefaßt worden. Daß sich nun gar der nationale Kunstcharakter eines ganzen Volkes, daß sich ein bestimmtes Schönheitsideal darin ausspräche, darauf war vollends noch Niemand gekommen. Winckelmnn legte dies zuerst dar, und indem er untersuchte, worin dieses griechische Schönheitsideal bestehe, und wie es sich aus den Verhältnissen des Volkes und Landes gebildet, wurde er der Begründer der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte.

Geschichte der Kunst.

Sein Hauptwerk ist die „Geschichte der Kunst des Alterthums." Aus ästhetischen Untersuchungen über die Ursachen einer so hohen künstlerischen Entwicklung bei den Griechen, und über das Wesen ihrer Kunst, die Schönheit, läßt er den historischen Theil seiner Arbeit erwachsen. Der Geist und Charakter der Nation, ihre Literatur, die klimatischen und geographischen Verhältnisse des Landes, die politische Machtstellung und Bedeutung des Volkes werden in Betracht gezogen, und endlich die Denkmäler selbst eingehend ins Auge gefaßt. Innerstes Verständniß und glühende Begeisterung für den Stoff wirken zusammen, die Darstellung Winckelmanns auf eine künstlerische Höhe zu heben, auf der er in der Zeit ganz einzig dasteht.

Aber grade durch diese Darstellung unterscheidet er sich von Lessing sehr wesentlich. Er hatte wie jener den klaren Blick, die Gestaltungskraft des Verstandes, den Gedanken der Kunst zu erfassen, und damit Regel und Gesetz für die ungeordnete Stoffmasse aufzufinden. Aber ebenso stark trat bei Winckelmann die Empfindung, das warme Gefühl der Freude an der Kunst auf. Diese erreicht ihren lebendigsten Ausdruck in der Schilderung einzelner der hervorragendsten Kunstwerke, so des Laokoon, das Torso, vor allen des vatikanischen Apoll. Hier stimmt er, wie von Entzückung hingerissen, grabezu einen Dithyrambus an auf die Herrlichkeit und Schönheit des Gottes, des Spenders ewiger Jugend in der Kunst, hier hebt sich seine Sprache zu einem dichterischen Schwunge, der von der Muse selbst eingegeben scheint. Wenn Lessing den Zeitgenossen das Verständniß des Künstlerischen erschloß, so rief Winckelmann die Liebe und Begeisterung für die Kunst in ihnen wach. Aber nicht für die bildende Kunst allein. Sein Einfluß drang bald auch in alle Gebiete der Literatur. Denn da er in Schilderungen, wie jene des vatikanischen Apoll, durch und auf die Empfindung wirkte, so wurde die neue Generation, deren Innerlichkeit sich immer reicher entwickelte, und die jedem bedeutenden Eindruck eine unbegrenzte Empfänglichkeit entgegen brachte, von jener Idealwelt, die Winkelmann erschloß, um so mächtiger ergriffen. Das

Gefühl der Schönheit drang wie ein belebender Strom durch alle Gemüther, und ließ nun auch die antike Literatur in verklärtem Lichte erscheinen. An der Sonne des Griechenthums erwärmte sich die deutsche Dichtung, und entwickelte sich nach Form und Gehalt zu reinerer und idealerer Bildung.

Daß aber bei diesem idealen Streben die nationale Grundlage nicht verloren gehe, dafür war bereits ein jüngerer Zeitgenosse Lessings und Winckelmanns, Joh. Gottfr. Herder, in die Schranken getreten. Mit Winckelmann hatte er die lebendige Empfindung für das Schöne gemein, und zwar in noch gesteigertem Maaße. Denn sie erstreckte sich nicht auf eine einzige Erscheinungsform der Schönheit, sondern auf das ganze Gebiet derselben, und war überdies bei aller Universalität poetisch subjektiver. Gleich Lessing aber besaß er den scharfen Blick und die Energie des Denkens, die ihn überall das wesentliche der Dinge erfassen ließ. Er war vielleicht der Einzige, der schon in jüngeren Jahren Lessings Wirksamkeit in ihrer ganzen Bedeutung erkannte, und Lessing wiederum schätzte das Verständniß Herders so hoch, daß er allein um dieses einen Zeitgenossen willen öfter an eine Fortsetzung des Laokoon dachte. — Vor Allem war es Lessings Gedanke einer nationalen Dichtung, den Herder gleich anfangs begeistert ergriff, und den er individueller als Volksthümlichkeit faßte, und in der Literatur ausgeprägt wissen wollte. Sein Ausspruch, daß die Grundlage aller nationalen Poesie im Volke beruhe, sein Zurückgehen und Durchforschen der Volksdichtung, wies der Literatur eine ganz neue Richtung an. Was Klopstock geahnt, und wonach er im Dunkeln getastet, was Lessing mit kritischem Blick gefunden und in umfassendem Sinne angebahnt hatte, das formulirte Herder scharf und bestimmt zu einem einzigen Gesichtspunkt, indem er die Seele und den Geist des Volkes für die Poesie in Anspruch nahm. Herder.

Auch Johann Gottfried Herder hatte sich von Jugend auf aus dürftigen Lebensverhältnissen hervor zu ringen. Geboren 24. August 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen, wo sein Vater Schullehrer war, wurde er durch Gönner auf das Studium der Medicin hingewiesen. Allein bald nachdem er die Universität in Königsberg bezogen hatte, vertauschte er dieses mit der Theologie. Ohne jegliche Unterstützung seines Vaters mußte er sich durch Unterricht erhalten, bis ihn eine Stellung an einer öffentlichen Lehranstalt über die drückendsten Sorgen hinweg hob. Er setzte dabei seinen Besuch der Collegien fort, hörte die Vorlesungen der beiden großen Philosophen Kant und Hamann, und trat zu ihnen bald in ein persönliches Verhältniß. Vorzüglich übte Hamann, durch den er Shakespeare und Ossian kennen lernte, und der den Sinn für volksthümliche Dichtung in ihm anregte, dauernden Einfluß auf ihn. Herder's Leben.

In seinem 20. Jahre nahm er einen Ruf als Lehrer an der Domschule zu Riga an, und schon drei Jahre darauf wurde, da er Anträge aus

Petersburg erhielt, eine Predigerstelle für ihn gegründet, die ihn an Riga fesselte. Aber nur drei Jahre lang blieb er in diesem Amte. Er hatte sich inzwischen durch seine „Fragmente zur deutschen Literatur", sowie durch die „Kritischen Wälder", Werke, welche wie Lessings kritische Schriften den Zweck hatten in der Literatur aufzuräumen und neue Gesichtspunkte aufzustellen, bekannt gemacht. Da aber die „Kritischen Wälder" zum Theil gegen den bekannten Klotz gerichtet waren, so erwuchsen ihm aus dieser Fehde mit der schmutzigen Klique des hallischen Gewalthabers große Unannehmlichkeiten. Herder hatte nicht die besonnene Unerschrockenheit Lessings, den Gegner niederzustrecken, sondern gerieth bei seiner nervösen und reizbaren Natur in eine Gemüthsverfassung, in der er die Pflichten seines Amtes nicht mehr erfüllen zu können glaubte. Er legte es daher plötzlich nieder, und entschloß sich zu einer Reise ins Ausland. Sie sollte den Zweck haben, ihn die bedeutendsten Erziehungsanstalten Frankreichs, der Niederlande und Deutschlands kennen zu lehren, da er nach seiner Rückkehr selbst eine solche in Riga einzurichten dachte. Er reiste zur See über Nantes nach Paris, wo er mit den hervorragendsten Gelehrten in Verbindung trat.

Hier traf ihn der Antrag eines Prinzen von Holstein, als Reisebegleiter und Prediger mit nach Frankreich und Italien zu gehen. Herder willigte ein, verließ zu Ende des Jahres 1769 Paris, ging durch die Niederlande nach Hamburg, wo er Lessings persönliche Bekanntschaft machte, und von da nach Kiel, wo er mit dem Prinzen zusammentraf. Die Reise begann im Sommer 1770. Bei dem Aufenthalt in Darmstadt verlobte er sich mit Caroline Flachsland, die er bei Merk kennen lernte. Auf der Weiterreise stellten sich jedoch bald Verstimmungen ein zwischen Herder und seinen Umgebungen, und schon in Straßburg verzichtete er auf seine Stellung im Gefolge des Prinzen. Ein Augenübel kam dazu, ihn hier länger zurückzuhalten. Von Erfolg sollte es werden, daß der junge Göthe, der hier studirte, sich ihm näherte, und unabgeschreckt durch die verbittert höhnende und nörgelnde Stimmung des kränklichen Herder, sich freundschaftlich und hingebend unter die Bedeutung des, wenn auch nur um wenige Jahre älteren, doch bei weitem reiferen Geistes beugte.

Schon früher angeknüpfte Unterhandlungen über eine Stellung als Hofprediger in Bückeburg waren inzwischen zum Abschluß gekommen, und so ging Herder (1771) seinem neuen Wirkungskreise entgegen, und verheirathete sich bald darauf. Fünf Jahre darauf war der junge Göthe bereits als glänzendstes Gestirn der deutschen Dichtung aufgegangen, und lebte, vorerst noch als Gast und Freund des jungen Herzogs, am Hofe zu Weimar. Durch ihn erhielt Herder eine Berufung als Oberpfarrer und Generalsuperintendent nach Weimar (1776), die er annahm. Hier entwickelte er, neben seinem amtlichen Wirken eine große literarische Thätigkeit. An Anträgen von außer-

Ruf nach Weimar.

halb zu neuen und auch wohl vortheilhaften Wirkungskreisen fehlte es Herder nicht, doch blieb er in seinem Wirkungskreis zu Weimar, und benutzte nur einen längeren Urlaub (1788) zu einer Reise nach Italien, die er zum Theil in der Gesellschaft der Herzogin Amalia machte. Er starb im Jahr 1803, nachdem er zum Präsidenten des Oberkonsistoriums, und durch den Kurfürsten von Baiern in den Adelstand erhoben worden war.

Wir lassen es bei dieser kurzen Skizze seines Lebens für's Erste bewenden. Er war der dritte der nach dem kleinen Weimar gezogen wurde, das bald durch den Glanz so großer Geister eine ewige Bedeutung erlangen sollte. Hier werden wir ihm in seinem Verhältniß zu den übrigen später noch häufig begegnen. —

Herder begann seine literarische Laufbahn mit der Kritik und Aufstellung neuer Gesichtspunkte für eine künftige Entwicklung. Somit wird seine Stellung zur Literatur eine Lessings ähnliche, dagegen kommt in der dichterischen Produktion beider ein merkwürdiges Verhältniß zur Erscheinung. Denn während Lessing allein durch die Genialität seines Verstandes in der höchsten Kunstgattung Werke von ewiger Gültigkeit erschuf, hinterließ Herder, obgleich bei weitem tiefer poetisch angelegt, doch kein selbständiges dichterisches Werk von dauernder Bedeutung. Herder war nicht sowohl ein Dichter, als vielmehr eine poetische Natur, die, mit ungewöhnlicher Macht der Empfindung ausgestattet, ein reges Verständniß für die Bedeutung auch des Fremdesten besaß, verbunden mit der Fähigkeit es nach Form und Inhalt charakteristisch wieder zu geben. Daß seine ersten literarischen Werke kritischer Art waren, zeigt überdies das Ueberwiegen der Reflexion schon in jüngeren Jahren, gegen den Drang einer schöpferisch selbstständigen Aussprache. Herder war eher Kritiker als Dichter, aber seine Kritik nahm, seinem im Innersten poetischen Wesen gemäß, eine eigene, und von Lessings verschiedene Form an.

Die „Fragmente zur deutschen Literatur“ verfolgen die neuere Entwicklung der Poesie. Herder schrieb sie in einer Zeit (1767), wo es noch nöthig war, gegen Gottsched in die Schranken zu treten, des alten Bodmer Vielgeschäftigkeit zurück zu weisen, Klopstocks Bedeutung gegen den Unverstand der Verehrer, wie der Gegner abzuwägen. Zu Klopstocks Dichtungen hatte Herder, bei seiner gleich stark ausgeprägten Subjektivität ein innigeres Verhältniß als Lessing. Die ausgeprägte Subjektivität ist es denn auch, die sich in den „Fragmenten“ vor Allem kund giebt, und so den Gegensatz zu Lessings kritischer Objektivität bildet. Herder, wo er tadelt, ist bitter, schroff, abweisend, höhnisch, ägrirt; wo er lobt, voll Empfindung und Feuer, aus dem Herzen quellend, begeistert. Sprache und Styl hüllen ihren Gedankenreichthum in schönen Schmuck, poetische Bilder heben sie über die gewöhnliche Rede hinaus, die Phantasie leiht der Reflexion ihre Schwingen.

Literarischer Charakter.

Allein die dichterische Natur des Kritikers hemmt ihn nicht in der klaren Darlegung der Gedanken und Gesichtspunkte. Unter diesen war der bedeutendste der Hinweis auf die Volkspoesie. Die „Fragmente" deuteten ihn nur erst an, bald aber ließ Herder eine Reihe anderer Schriften folgen, die ganz der Aufnahme der Volksdichtung gewidmet waren.

Was Herder in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" an Ideen entwickelte, hier besonders in den Aufsätzen „über Shakespeare" und „über Ossian und die Lieder der alten Völker;" was er ferner niederlegte in den Abhandlungen „vom Geist der Ebräischen Poesie," in der Einleitung zu den Volksliedern, in der Schrift „über das indische Drama Sakontala," und andern höchst verdienstvollen Arbeiten; Alles das läßt sich auf einen bestimmten Grundgedanken zurückführen, daß die Seele aller Poesie in der Unmittelbarkeit volksthümlicher Anschauungen zu suchen sei.

Herder und Lessing.

Die Wege, welche Lessing und Herder einschlugen, um die Zeitgenossen aufzuklären und zu einer neuen Literatur zu erziehen, gingen von den verschiedensten Endpunkten aus, und doch begegneten sie sich in dem gleichen Ziele. Lessing hatte damit begonnen, das Verständniß des Künstlerischen zu eröffnen, die Poesie als Kunst festzustellen, und schritt von da aus zur Forderung einer nationalen Kunst; dem entgegengesetzt begann Herder mit dem natürlichsten Ausdruck der Poesie im Volksgesang, leitete von hier aus auf den allgemeineren Begriff der nationalen Dichtung über, um endlich in der Kunst nur die letzte und höchste poetische Ausprägung des Volksthümlichen zu erblicken. Das Künstlerische, die Harmonie zwischen Inhalt und Form stand bei Lessing in erster, bei Herder in letzter Reihe, daher wendete Lessing sein ganzes Streben auf das Drama, Herder auf die Lyrik, als auf den ursprünglichsten Ausdruck der Poesie.

Nicht die Bildung und die Kunstregel nahm Herder für den Dichter und die Dichtung in ersten Anspruch, sondern vor Allem die Natur, die unbeeinträchtigte, von Anfang unbewußt schaffende Natur des Individuums. Denn die Poesie sei bei dem dichterisch angelegten Individuum eine eben so natürliche Aeußerung, wie die Sprache. Daher legt Herder großes Gewicht auf den „ersten Wurf," auf den im Augenblick der erregten Innerlichkeit fest und sicher hervorspringenden Kern des dichterischen Gebildes. „In alten Zeiten (sagt er in der Abhandlung über Ossian und die Lieder der alten Völker) waren es Dichter, Skalden, Gelehrte, die eben diese Sicherheit und Festigkeit des Ausdruckes am meisten mit Würde, mit Wohlklang, mit Schönheit zu paaren wußten; und da sie also Seele und Mund in den festen Bund gebracht hatten, sich einander nicht zu verwirren, sondern zu unterstützen, beizuhelfen, so entstanden daher jene für uns halbe Wunderwerke von Sängern, Barden, Minstrels, wie die größten Dichter der ältesten Zeiten waren. Homers

Natur- und Volkspoesie.

Rhapsodieen und Ossians Lieder waren gleichsam impromptus, weil man damals von Nichts als impromptus der Rede wußte: dem letzteren sind die Minstrels, wiewohl nur schwach und entfernt gefolgt; bis endlich die Kunst kam und die Natur auslöschte. In fremden Sprachen quälte man sich von Jugend auf, Quantitäten von Sylben kennen zu lernen, die uns nicht mehr Ohr und Natur zu fühlen giebt; nach Regeln zu arbeiten, deren wenigste ein Genie als Naturregeln anerkennt; über Gegenstände zu dichten, über die sich nichts denken, noch weniger sinnen, noch weniger imaginiren läßt; Leidenschaften zu erkünsteln, die wir nicht haben, Seelenkräfte nachzuahmen, die wir nicht besitzen — und endlich wurde alles Falschheit, Schwäche und Künstelei. Selbst jeder beste Kopf ward verwirrt und verlor Festigkeit des Auges und der Hand, Sicherheit der Gedanken und des Ausdruckes: mithin die wahre Lebhaftigkeit, Wahrheit und Andringlichkeit — Alles ging verloren. Die Dichtkunst, die die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele sein sollte, ward die ungewisseste, lahmste, wankendste: die Gedichte, fein und oft korrigirte Knaben- und Schulexercitien. Wenn das der Begriff unsrer Zeit ist, so wollen wir auch in den alten Stücken immer mehr Kunst als Natur bewundern, finden also in ihnen bald zu viel, bald zu wenig, nachdem uns der Kopf steht, finden selten was in ihnen singt — den Geist der Natur! Freilich sind unsre Seelen heut zu Tage durch lange Generationen und Erziehung von Jugend auf anders gebildet. Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grübeln nur; wir dichten nicht über und in lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenstrom solcher Gegenstände, solcher Empfindungen, sondern erkünsteln uns entweder ein Thema, oder die Art das Thema zu behandeln, oder gar beides."

In dieser Betonung der dichterischen Natur und Naturdichtung, wenn immer Herder hier seiner eignen subjektiven Natur gemäß, einseitig und mit schroffer Wendung gegen die Kunst verfuhr, lag doch in der That das ganze Geheimniß der Poesie zum Erstenmal enthüllt. Das Dichten in „lebendiger Welt," das poetische Ergreifen des Lebens, das Ergriffensein des Gemüthes durch die Eindrücke, Geschicke, Verkettungen des Lebens, das ist allerdings der erste und ächteste Urquell aller Dichtung, und bei allen Nationen. Und nirgends fließt diese Quelle so rein und wunderbar ergreifend, als wo sie aus der naivsten und ursprünglichsten Grundlage hervorbricht, im Volke und im Volksgesang. Wo eine Nation eine nationale Literatur entwickelt hat, da ist es nur durch das Festhalten und durch die Ausbildung dieser volksthümlichen Grundlage geschehen, und daher die Nothwendigkeit eines solchen Festhaltens oder Zurückgehens für eine Nation, die eine nationale Literatur erst zu entwickeln habe. Daß eine solche auf ihrer letzten Höhe zur Kunst

werden müsse, ohne die Natur darum zu verjagen, das läugnete Herder auch nicht, nur daß er das Eine nicht betonen konnte, ohne gegen das Andre zu polemisiren. Und verzeihlich war eine solche Polemik in einer Zeit, wo der Regelzwang, und zwar ein falscher, antinationaler, als eine die Entwicklung hemmende, drückende Fessel auf der Literatur lastete.

Diese Fessel riß Herder entzwei. Er fand zugleich den Zauberstab, mit dem er an den dürren Felsen schlug und den erquickenden dichterischen Naturquell wieder hervorschießen ließ, er war es, der die Beschwörungsworte „Genialität und Originalität" zuerst aussprach. Er rief dadurch in der Literatur eine Revolution hervor, in der sich die beschworenen Geister anfangs wild und tumultuarisch geberdeten, und in ihrem Mißverstand der Worte des Meisters allerlei Unfug anrichteten, bis diejenigen Genien auftraten, die aus der reinsten Tiefe jenes Urquells steigend, Natur und Kunst in sich vereinigten. Doch wir wollen dieser Entwicklung nicht vorgreifen. —

Es galt zuvörderst die Schätze des Volksgesangs neu zu sammeln und auf ihre Bedeutung hinzuweisen. Herder beschränkte sich dabei nicht auf den deutschen Volksgesang, sondern trug mit umfassender Kenntniß und feiner Empfindung für alles Charakteristische die vergessenen oder nicht mehr beachteten poetischen Denkmäler fremder, entschwundener, so wie noch lebender Nationen, von ihren frühsten Kulturäußerungen bis auf die Gegenwart zusammen.

Sein Hauptwerk, die „Stimmen der Völker in Liedern" (in der ersten Ausgabe 1778 „Volkslieder" betitelt), ist nur ein Theil dieser umfassenden Sammler- und Uebersetzungsthätigkeit. Den Anfang machen „Lieder aus dem hohen Norden," welche die fremdartigen Klänge der grönländischen, lappländischen, esthnischen, litthauischen und morlackischen Stämme umfassen. Das zweite Buch wendet sich nach dem Süden, von wo aus griechische, italienische, spanische und altfranzösische Lieder auch noch in deutscher Sprache mit warmem und duftigem Hauche anwehen. Die „nordwestlichen Lieder" des dritten Buches führen in das kühle Nebelland zurück, wo Ossians Nachtbilder und Kampfgesänge über Hügel und Meer schweben; wir lernen die ergreifende Gewalt des schottischen und englischen Balladentons kennen, und in jenen waldesduftigen Liederklängen, die Shakespeare in seine Schauspiele einflocht, die Verwandtschaft mit dem deutschen Volksliede. — Das vierte Buch bleibt im Norden, taucht aber bis in die dunkelste Urzeit, von wo es skaldische Gesänge und Stücke aus den Sagenkreisen der Edda hervortönen läßt, um dann auf spätere dänische Balladen überzugehn. Es folgen darauf (fünftes Buch) „deutsche Lieder" älterer und neuerer Zeit, bis endlich das sechste Buch sogar Proben aus den „Liedern der Wilden" mittheilt.

Stimmen der Völker.

Damit war jedoch der Umkreis, den Herders forschender Fleiß sich gezogen hatte, keineswegs erschöpft. Noch legte er in den „Blättern der Vor-

zeit" und den „Liedern der Liebe" die reichen Schätze des Morgenlandes aus, erneuerte in den „zerstreuten Blättern" Gesänge aus dem griechischen Alterthume, und erweckte das Andenken an altdeutsche Dichtungen, wie das Annolied, den Otfried, Reineke Vos und die Minnesänger. Alle diese und andere Werke können ebensowohl unter den Titel „Stimmen der Völker" gefaßt, und als Erweiterungen des ersten großen Völker-Accord's, den er angeschlagen, und den er melodisch und symphonisch erweiterte, betrachtet werden. Welch eine fortreißende Wirkung mußte dieser Melodienstrom aus dem innersten Gemüth aller Völker der Welt, auf die Zeitgenossen, und vorwiegend auf die jüngere Generation ausüben, deren Innerlichkeit durch Klopstock bereits geweckt, und für die Naturempfindung so außerordentlich angeregt war!

Herders Thätigkeit bestand dabei hauptsächlich im Sammeln, Sichten und Uebersetzen. Aber seine Fähigkeit jedes Schöne und Charakteristische nicht nur nachzuempfinden, sondern auch in erneuter Form wiederzugeben, machte die meisten dieser Reproduktionen fast zu eigenen Schöpfungen. Bedenkt man nun, daß er viele dieser fremden Stücke gar nicht einmal in der Ursprache kannte, sondern sie aus der Vermittlung einer andern Uebertragung, z. B. aus dem Französischen, entnahm, so ist die Kunst und das Feingefühl nicht genug zu bewundern, mit welchem er sie dennoch dem Typus ihres nationalen Idioms anzunähern verstand. Es fehlt nicht an sprachlichen Härten und sogar Verkrüppelungen, wie ihm denn die Form das Entbehrlichste schien, und da die Uebersetzungskunst seit ihm unendliche Fortschritte gemacht hat, besitzen wir manches, was er uns zuerst brachte, jetzt in größerer formeller Abrundung. Allein dadurch kann sein Verdienst im Geringsten nicht beeinträchtigt werden. Es war ihm nicht vorwiegend um's Uebersetzen zu thun, sondern er wollte in diesen Dichtungen „das was in ihnen singt — den Geist der Natur", das wesentlich Nationale des Volkes, dem sie entsprossen, wiedergeben. Darum machte er sich kein Gewissen daraus, hier und da auch etwas hinzu oder hinweg zu thun, einen Umriß schärfer zu ziehen, einen tieferen Ton einzusetzen, um an dem Ueberkommenen, das ohnehin durch viele Hände gegangen war, das Charakteristische schärfer auszuprägen. Darum auch nahm er ganze Scenen und Dialoge aus Shakespeareschen Stücken auf, wo er ein volksthümliches Element poetisch ergreifend erfaßt sah, und aus gleichem Grunde fügte er Verschiedenes, was ebenso der Kunstdichtung erwachsen ist, z. B. einen Hochzeitsgesang des römischen Dichters Catull, um seiner volksthümlichen Grundlage willen, der Sammlung ein.

Aehnlich verhielt er sich zum deutschen Volksliede. Die Anzahl ist gegenüber der Masse der übrigen nur sehr gering, allein es lag ihm auch gar nicht an einer erschöpfenden Ausbeute. Das deutsche Lied sollte in seinem Werke die „Stimmen der Völker" nicht übertönen, sondern zu der

großen Harmonie nur sein gemessenes Theil beitragen. Auch hier erweiterte er den Begriff des Volksgesangs zu Gunsten des charakteristisch Volksmäßigen, und nahm mehrere Lieder des Königsberger Dichterkreises, von Simon Dach, Albert und Roberthin auf, ja sogar ein ganz modernes, das Abendlied seines Zeitgenossen Claudius. — Herders deutsche Volksliedersammlung ist freilich längst überflügelt, sowohl an Genauigkeit der Forschung nach der Aechtheit oder Entwicklung, wie an Ausbeute. Seitdem er mit ein paar Dutzend Liedern auf den deutschen Volksgesang hinwies, haben wir bereits Bibliotheken davon und darüber aufzuweisen. Sie sind auf seine Anregung entstanden, er hat uns gesagt, „was in ihnen singt — der Geist der Natur", dessen Licht und erquickenden Odem wir immer wieder zu suchen haben, um die poetische Lebenskraft darin gesund zu baden. —

Herder als Dichter.

Was Herders eigene Gedichte betrifft, so zeigen sie überall das dichterisch angeregte, empfindungsvolle Gemüth. Bald zart und sinnig, bald gedankenvoll, bald in begeistertem Schwunge und mit allen Segeln der Phantasie daherstürmend, laden und locken sie überall an, ohne doch zu einem befriedigenden Ziele zu führen. Die schönsten Gedanken kommen in ungenauem Gepränge nicht zur Geltung, die Phantasie erlahmt in ihrem Fluge, oder führt ins Dunkle und Chaotische. Die Form will sich nirgends runden. Kurz, wir sehen zwar überall die sittlich edle und tiefe poetische Natur, aber nicht den schaffenden Dichter.

Dabei war Herders lyrische Fruchtbarkeit nicht gering. Er dichtete Lieder, Epigramme, Legenden, Parabeln, christliche Gesänge, Hymnen, Oden, Cantaten, und zwar so reichlich, daß er sie nach Gattungen in Bücher eintheilen konnte. Bei seiner umfassenden Kenntniß aller Literaturen und der fortdauernden Beschäftigung mit fremden Dichtungen war es nicht zu verwundern, daß seine lyrisch immer angeregte Natur unendliche Reminiszenzen zu verarbeiten hatte. Die Leichtigkeit, die er sich erworben, Alles, wenn nicht in Poesie, so doch in poetische Worte zu kleiden, verleitete ihn, jeder Anregung nachzugeben. Er verstand es in jedem Charakter zu dichten, und so verlor seine Poesie ihren eigenen Charakter, wenn sie jemals einen bestimmten gehabt hat.

Schon oben wurde gesagt, daß seine Lyrik zu Klopstocks Dichtung in ganz besonders innigem Verhältniß stand. Der Odenschwung des Messiasdichters riß ihn mit sich empor, und begeisterte ihn zu ebenso empfindungsvollen und hochtönenden Ergüssen. — Zu diesen lyrischen Nachahmungen kommen nun auch dramatische Anläufe, meist mit Chören und für Musik, wie: Admetus' Haus, Ariadne Libera, der entfesselte Prometheus, Brutus, Philoktet, Versuche, die mit dem Dramatischen wenig, mit dem Theater aber nichts zu thun haben.

Unter allen Dichtungen Herders hat sich nur eins in dauernder Popu=

larität erhalten, ein Werk seiner Uebersetzungs- und Reproduktionskunst, der Cid. Er komponirte das Gedicht aus der großen Anzahl von Romanzen, Der Cid. die das Leben und die Thaten des alten spanischen Nationalhelden Rodrigo Diaz von Vivar besangen. Herder behielt die Form seiner Vorlage im Ganzen bei, und so ist das Werk nicht sowohl ein Epos, als vielmehr ein Romanzen-Cyklus zu nennen. Was oben über sein Verständniß und Feingefühl für jede charakteristische Schönheit fremder poetischer Erzeugnisse gesagt ist, findet auch auf dieses Gedicht Anwendung. Durchaus dem deutschen Geist anbequemt, geben Darstellung, Styl und Sprache doch den Charakter des Originals möglichst getreu wieder, in einer Vermittlung in sich verschiedener nationaler Anschauungen, die bewunderungswürdig ist. Mit dem Durchbrechen der epischen Form, lehnt das Werk jedoch zugleich jeden Anspruch an eine tiefere epische Grundlage und Entwicklung ab. Es ist eine bunte, prächtige, lebendig bewegte Bilderreihe, voll heroischer Empfindungen und in glänzender Darstellung, an der sich jeder poetisch empfängliche Sinn immer erfreuen wird. —

Ueber Herders spätere prosaische Werke, so wichtig sie für die Zeit waren, können wir uns hier nicht weiter verbreiten. Seine „Briefe zur Beförderung der Humanität," wodurch er sich Lessing an die Seite stellte in dem großen Lehramt der Aufklärung seiner Nation; ferner die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" die eine einheitliche Auffassung der Geschichte anbahnten; die ganze Reihe seiner sonstigen historischen, pädagogischen und theologischen Schriften; alle waren der Erziehung und Bildung seines Volkes gewidmet. Und so tief griffen sie ein, und jede ihrer Wahrheiten wurde so sehr Gemeingut, daß Göthe in seinem Alter den Ausspruch thun konnte: „Nur noch Wenige von denen, die sie jetzt lesen, werden dadurch erst belehrt, weil sie durch hundertfache Ableitungen von demjenigen, was damals von großer Bedeutung war, in anderm Zusammenhang schon völlig unterrichtet worden." —

Herder tritt als vierter in die Reihe der großen Geister unsrer Nation, deren Wirken wir in diesem Abschnitt betrachtet haben. Aber als der jüngste von ihnen entwickelte er einen Theil seiner Thätigkeit, und zwar den für die Literatur bedeutungsvolleren, erst in der folgenden Epoche, und damit gehört er dieser fast mehr noch als der der Aufklärung an. Die Grenze, wo eine Epoche aufhört und die andre beginnt, läßt sich, wie wir schon öfter gesehen haben, selten genau feststellen. Diesmal freilich kann man ein Jahr als den Wendepunkt genau bezeichnen, als den Ausgangspunkt eines durchaus neuen dichterischen Charakters, ohne daß darum der poetische Geist der früheren Periode ganz und völlig zurückgedrängt worden wäre.

So sollte Wielands Einfluß, obgleich die neue Dichtung sich in lebhafte Opposition gegen ihn setzte, noch lange sichtbar bleiben. Während seine Dich-

tungen von der poetischen Richtung, die von nun an zur Herrschaft gelangte, auf's Heftigste bekämpft wurden, gewannen sie im Stillen eine Schule, die, wenn auch ohne tiefere Wirkung auf den Geist der Zeit, sich doch breit genug entfaltete. Sie bemächtigte sich vorwiegend des Epos und des Romans. Bei Lessing dagegen kann man nicht von einer Schule sprechen. Die eherne Großartigkeit seines schöpferischen Verstandes behielt ihn in einer gewissen vereinsamten Stellung. Wenige begriffen ihn ganz, es bedurfte längerer Zeit, ehe die Resultate seines Forschens und Denkens in der Literatur fruchtbar wurden. — Dagegen schlang sich, über Wieland und Lessing hinaus, ein Band des Einverständnisses und der Gemeinsamkeit zwischen dem Aeltesten und Jüngsten dieser Epoche, zwischen Klopstock und Herder. Wir haben Klopstocks Geist schon in einer Schule mächtig gesehn, so wenig er sich zu ihr bekennen mochte, in der preußisch patriotischen Lyrik. Bald wurde eine zweite Schule durch ihn erweckt, die, wenn sie auch mehr noch unter Herders Einfluß stand, doch auf Klopstocks Namen schwur. Herder kann, bei der Selbständigkeit seines Geistes, nicht als ein Jünger Klopstocks betrachtet werden. Aber er knüpfte bei diesem an, um die Bewegung in seinem eignen Sinne weiter zu leiten. Je mächtiger Herders Natur-Evangelium eingriff, deste mehr erlosch, nach dem letzten Aufleuchten, Klopstocks Wirkung, um als bloßes Vermittlungselement in jenem aufzugehen, welches den Charakter der Zeit bezeichnen sollte.

So sehen wir Herder am Wendepunkte zweier Epochen stehen. Wie groß aber sein Einfluß auf die Zeitgenossen war, davon werden wir eine Anschauung empfangen, wenn wir den Aufschwung der neuen dichterischen Jugend verfolgen, die, was er angeregt, mit stürmender Kraft zu vollführen strebte.

Neuntes Kapitel.

Der Göttinger Dichterbund.

„Sturm und Drang!" So lautet der Titel eines Schauspiels von Klinger, eines Stückes mit wunderlicher Handlung, voll unbändiger, wild aufgeregter Charaktere und Gestalten, die eine Sprache reden, wie sie an Exaltation und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks ihres Gleichen sucht. Es ist die Sprache, es sind die Gestalten der Zeit, wenn immer mit rücksichtsloser Lust am Naturwüchsigen und Gewaltigen, in's Uebermaaß gesteigert, es ist das treue Abbild einer im Innersten erregten Zeitepoche. Das siebente und zum Theil noch das achte Decennium des Jahrhunderts ist es, in welcher die lange vorbereitete Gährung in der Literatur gewaltsam alle konventionellen Schranken und Regeln durchbrach, und die Genialität in freier Selbstbestimmung sich neue Ziele und neue Wege der Dichtung aufstellte. Stürmend und drängend verfolgte die neue dichterische Jugend ihre Wege, und so wird diese Zeit nach dem Titel jenes Stückes als Sturm- und Drangperiode der deutschen Literatur bezeichnet.

War jene erste Epoche der Dichtung, die wir im vorigen Buche betrachteten, vorwiegend an der Hand und im Kampfe der Kritik, welche zuerst Regeln und Theorien aufstellte, erwachsen, so begann die neue damit, allen Regelzwang zu zerreißen, und der Kritik den Krieg zu erklären. Die falschen Theorien der Leipziger und Schweizer Schule hatte Lessing bereits zurückgeworfen, und neue künstlerische und ewig gültige Gesetze aufgestellt. Aber auch diese kamen in Gefahr, von den wilden Stürmern angetastet zu werden. Hatte der große Baumeister in heißer Sisyphus-Arbeit Lasten den Gipfel hinauf gewälzt, so kam jetzt die Schaar der Jüngern, riß und stemmte sich gegen die Werkstücke, und „hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor." Aber dennoch, das Gebäude stand bereits festgefugt und unantastbar da, es waren nur übriggebliebene Rohsteine, mit welchen jene in tumultuarischem Uebermuth ihr Spiel trieben. Und wenn der Meister anfangs besorgt war über ihr ungeberdiges Treiben, so konnte er bald lächelnd auf sie herabsehen, da sie seine Höhe, ohne es zu wissen, säuberten, und sein Werk um so bedeutender hervortreten ließen.

Sollte doch Lessing sogar mit dem Positivsten, was er geschaffen, mit seinen Dramen, in die revolutionäre Bewegung gezogen werden. Vorwiegend war es hier „Emilia Galotti“, ein Stück, in welchem man den Fehdehandschuh gegen höfische Ränke und die Gewalt der Großen geschleudert sehen wollte. Hier knüpfte der „Tyrannenhaß“ der Zeit an, der sich, gemischt mit Klopstock'schem Unabhängigkeitsgefühl, in wilden Accenten Luft machte. Und auch der Hinweis auf Shakespeare wurde vorerst eine mißverstandene Empfehlung.

Wie Lessing, so war jeder der vier großen Geister der Zeit, deren Wirken wir bisher betrachtet haben, wie fern sie, persönlich und ihren Ansichten nach, der neuen Bewegung stehen mochten, an dem Umschwung des literarischen Lebens betheiligt. Sogar Wieland, dessen französische Richtung sonst von der jüngeren Generation abgelehnt wurde, trug durch seine Uebersetzung des Shakespeare ein Erhebliches dazu bei. Nicht nur daß er den Einblick in die Werkstätte dieses Riesengeistes eröffnete, der mehr verwirrend als belehrend wirkte, sondern Wieland, der als ein Hauptvertreter der dichterischen Form gelten konnte, mußte durch seine prosaische Uebersetzung Shakespeare's sogar die Veranlassung werden, daß man auch im Drama die Form zerbrach, und eine geniale Willkür walten ließ.

Am ältesten aber und am nachhaltigsten war der Einfluß Klopstock's. Um ihn gruppirte sich, wie wir schon bemerkt haben, eine bestimmte Schule, die seinen abstrakten Charakter fester hielt, als jene erste preußisch-patriotische. Aber auch weit hinaus über diese engeren Grenzen erstreckte sich seine Einwirkung. Die beiden Seiten seiner sentimentalen Natur, die starkgeistig kräftige und die schwermüthig weichgeschaffne hatten sich über die ganze jüngere Generation verbreitet. Seines unbestimmten und doch so begeisterten Patriotismus voll, sangen die modernen Barden aller Orten. Seiner himmelan und alle Schranken überfliegenden Phantasie vermochten alle Gemüther zu folgen, er hatte sie gelehrt, in gleicher Weise den hohen Stolz des Mannes herauszukehren, um nur dem edelsten und erhabensten Gedanken nachzuleben, oder die schöne weiche Seele, deren Empfindung bei jedem Mondstrahl das Auge überschwänglich mit Thränen der Liebe und Freundschaft füllte. Hier wurde der Einfluß der Dichtungen Ossians sehr mächtig, deren Ton Klopstock, gleich nachdem die ersten in deutscher Uebersetzung erschienenen Stücke (1764) bekannt geworden waren, mit Begeisterung adoptirte. Die tiefe Schwermuth der Empfindungen, bei allem Heroismus der Gesinnung und Thatkraft, das nebelhafte Verschwimmen der Bilder, alles paßte durchaus zu dem Wesen von Klopstock's Dichtung und wurde als der Gipfel aller Poesie begrüßt, genossen, und in das Gemüth aufgenommen. Man schätzte Ossian weit über Homer, ja Klopstock mochte es nicht zugeben, daß Ossian einer fremden Nation angehören sollte, und erklärte ihn, als Caledonier, für

deutscher Abkunft. — Mit diesen Dichtungen zugleich wirkten die empfindsamen Romane der Engländer noch immer auf die sentimentale Stimmung in Deutschland, so besonders jetzt „Yoricks empfindsame Reise" von Sterne.

In der Klopstock'schen Richtung aber hatte, wie wir gesehen, Herder den letzten entscheidenden Schritt gethan, indem er die überkommenen Kunstregeln zerriß, und zur Natur, zur ursprünglichen Dichtung zurück wies. Mit diesem gewaltsamen Bruch war für's Erste das Signal zu dem chaotischen Losbrechen der Stürmer und Dränger gegeben, aber in dem was Herder selbst in die Bewegung hinein warf, lag zugleich die Bürgschaft einer sicheren poetischen Entwicklung. Selbst ein Buch, wie der merkwürdige Briefwechsel von Mauvillon und Unzer („Ueber den Werth einiger deutschen Dichter und über andere Gegenstände, den Geschmack und die schöne Literatur betreffend", 1771), der den Stürmern das Wort redete, und von ihnen mit Jubel begrüßt wurde, war immer als ein Fortschritt anzusehen, da er, was Herder aussprach, weiter leitete. Mochten nun auch Schlagworte, wie „Genialität und Originalität" noch so emphatisch ausgerufen werden, mochten die neuen Genies sich auch wild und unbändig geberden, daß den Philistern die Haut schauderte, die richtige Grundlage für alle wahre Dichtung war dennoch gefunden.

Denn mit Herder wollte man nicht mehr Poesie erkünsteln und reflektiren, sondern das Leben poetisch erfassen, das Poetische allein im Leben finden, man wollte die Poesie erleben. Wie das Volkslied vom Erlebniß ausging und es mit rascher Unmittelbarkeit poetisch verklärt wiederklingen ließ, so sollte die Natur, die innerste Menschennatur, das Menschliche, jetzt auch allein das Dichterische sein. Natur! Natur! Ursprünglichkeit! Freie Selbstbestimmung! Poetisches Leben und lebendige Poesie! Das waren die Jubelrufe der aufgeregten Jugend, die alle Brücken hinter sich abbrach, und zum Siege auf dem neu entdeckten Gebiete des Lebens stürmte.

Eine Zeit, die so unendlichen geistigen Stoff angehäuft hat, von so unendlichen Anregungen erfüllt ist, erweckt auch zahlreichere und größere Talente, als innerlich ruhigere Tage hervorbringen. Und das ist das Bedeutsame solcher Epochen, daß auch minder begabte auf Großes hingewiesen, daß auch mittelmäßige geistig mitgenommen werden, und oft Glücklicheres leisten, als die Größten in gedrückten Zeiten es vermochten. Wenn dabei auch manche, und vielleicht nicht die Schlechtesten, vom Strudel fortgerissen, zu Grunde gehen — das ist Menschenloos. Irrthum und Leidenschaft hätten sie auch wohl in andern Verhältnissen zu Falle gebracht. Der Strom hat es nicht zu verantworten, wenn der Waghals, der sich in seine reißendsten Wellen stürzt, ein schlechter Schwimmer ist.

Es wird uns in unseren, von so ganz verschiedenen Interessen beherrschten Tagen schwer, die gehobene Stimmung jener Zeit zu verstehen. Das

Chaotische und sich vielfach Widersprechende, das auf den höchsten Ausdruck Geschraubte des Ausdrucks, das naturwüchsig Kräftige, erscheint der modernen Bildung wohl gar abstoßend oder lächerlich. Auch scheinen die Gegensätze auf den ersten Anblick der Vermittlung zu entbehren. Sprudelnde Lebenslust, Lebenskraft, Lebensbewußtsein, und tiefe Schwermuth — „himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt." Ein Aufgehen in den höchsten Idealen, ein unaufhaltsamer Schwung der Phantasie, und wieder ein Zurückkommen zu derbstem Erdengenuß. Abstrakter Tyrannenhaß, verbunden mit unverhehlten Regungen der Willkür und Gewalt. Patriotismus, hoher Mannesmuth, Stolz und Hochherzigkeit, und zugleich eine Weichheit, die jeden Augenblick über Ströme von Thränen zu verfügen hatte. Das keckste Ueberspringen gesellschaftlicher und bürgerlicher, und absichtliches Verstoßen gegen engherzig konventionelle Schranken, dabei doch eine heilige Ehrfurcht für die Bande der Familie, Achtung für die Frauen, ein für Tugend, Religion, für alles Gute, Schöne und Edle offenes, empfängliches Herz. Das sind die bunt gemischten Elemente, die den Charakter der wilden Dichterjugend bilden, welche sich in den siebziger Jahren die Literatur eroberte.

Aber so scheinbar unvermittelt auch diese Elemente gegen einander stoßen, es ist doch Methode in dem Chaos zu erkennen. Denn die Bewegung war keineswegs rein destruktiv, im Gegentheil drängte sie nach sehr positiven Zielen hin, und selbst wo sie es gegen die dichterische Form war, da geschah es zu Gunsten des Inhalts. Die Betonung des Stoffes, und die Freude an demselben ist im poetischen Sinne ein bemerkenswerther Fortschritt, im Gegensatz zu Richtungen der vergangenen Epoche, denen der Stoff nichts, die Behandlung Alles galt. Mußte man jetzt doch den dichterischen Inhalt hochhalten, er war ja poetisches Erlebniß, Leben von eignem Leben!

Zwei Richtungen.

Zwei Richtungen oder Schulen sind es, in die sich die Dichtung dieser Zeit sondert. Sie treten zu gleicher Zeit auf. Die eine ist vorwiegend lyrisch, die andre dramatisch angeregt. Die erste, die sich in Göttingen bildete, ist, wenn immer noch neuerungslustig genug, doch von mehr konservativer Natur. Sie sah in Klopstock ihren Meister, er in ihr seinen auserwählten Jüngerkreis. — Bei weitem bilderstürmerischer ist die andre Richtung, die sich des Dramas bemächtigte, und dabei allen Gesetzen der Kunst Hohn sprechen zu wollen schien. Sie schloß sich zu keinem eng gruppirten Kreise, doch kann man Frankfurt am Main als ihren Ausgangspunkt annehmen. Sie sah in Shakespeare ihren Genius, und in dem jungen Göthe ihren Führer. Zwar hatte auf diesen schon Gerstenbergs Tragödie „Ugolino" gewirkt, doch wurde Göthe seit seinem ersten Auftreten als der Mittelpunkt der ganzen Schule anerkannt. Trotz wesentlicher Verschiedenheiten spielen beide Richtungen vielfach in einander, und ihre Hauptvertreter gehören einer wie der andern an.

Die Jahre 1772—1776 waren entscheidend für die neue Epoche. In Göttingen wurde ein Dichterbund gestiftet, der in dem „Göttinger Musenalmanach" die Bestrebungen aller seiner Mitglieder vereinigt zeigte; in Frankfurt erschien Göthe's Götz von Berlichingen, so wie der Werther, die sofort eine aufgeregte Nachfolge auf dem eingeschlagnen Wege hervorriefen.

Ehe wir auf diese jedoch näher eingehen, halten wir aus der Vogelperspektive eine kurze Rundschau über die bisherigen Stätten der Literatur, über die Wohnplätze der vier großen Männer, deren Leben und Wirken wir im vorigen Buche im Zusammenhang betrachtet haben, und vergegenwärtigen uns, wie weit sie im Jahr 1772 in ihrem geistigen Schaffen gelangt waren. Rundschau.

In Leipzig, dem einstigen Mittelpunkt literarischen Lebens, war es still geworden. Gottsched und seine „geschickte Freundin" lebten nicht mehr. Was an Resten seiner Schule etwa noch da war, alterte der Vergessenheit entgegen. Die kleinen Aeußerungen der Bissigkeit, die sich von ränkegewohntem Herde noch gegen das neue Leben wagten, gingen spurlos vorüber. Weiße beherrschte die Bühne und zwar vorwiegend durch Opern und Singspiele. — Auch in Zürich hatten die Besieger Leipzigs sich zur Ruhe gesetzt, sie konnten dem Strome nicht mehr wehren. Der alte Bodmer murrte wohl noch oft, ließ es sich aber gern gefallen, daß die Jüngeren, denen sein Murren galt, ihn als eine Merkwürdigkeit aufsuchten. — Und stiller auch war es in Berlin geworden. Nach langen Kriegsjahren waren Zeiten des Friedens gekommen, und die patriotische Schlachtmusik ging langsam in eine ruhigere Feier der Thaten des Heldenkönigs über. Nicolai zwar — (ihm sollte bei dem Sturmlaufen der neuen Genies die Zornesader noch oft anschwellen!) — Nicolai war um diese Zeit mitten im heftigsten Kampfe. In seinen Pflichten für die Aufklärung unermüdlich, hatte er sich in seiner „deutschen allgemeinen Bibliothek" gegen die Umtriebe der Orthodoxen und zugleich gegen die Jesuiten gewendet, und bereitete in dem satirischen Romane „Sebaldus Nothanker" ein neues Rüstzeug für seine Zwecke vor. — Friedlicher war Ramler beschäftigt. Er dichtete nur noch sparsam, korrigirte aber um so fleißiger fremde Gedichte, um Blumen- und Fabellesen zusammen zu stellen, während Gleim in Halberstadt unaufhaltsam Briefe schrieb, und den Freundschaftstempel kultivirte.

Und wo haben wir um diese Zeit Klopstock, Wieland, Lessing und Herder zu suchen? — Klopstock hatte Kopenhagen verlassen und sich in Hamburg eine Stätte gegründet. Der Messias war nach 24 Jahren immer noch nicht vollendet, es bedurfte des runden Vierteljahrhunderts, um ihn zum Abschluß zu bringen. Allein obgleich die Wenigsten sehr gespannt auf die letzten Gesänge waren, Klopstock's Ansehn war gesichert und noch auf dem Gipfel. Die Oden, die Hermannschlacht hatten gewirkt. Jetzt war der gefeierte Dichter mit einer biblischen Tragödie David (der schon der Tod Adams und

des Salomo voraufgegangen waren) beschäftigt, duldete keine Kritik seines Schaffens, und ließ sich die Schmeichelei und Verhätschelung eines devoten Verehrerkreises gefallen. — Wieland war ganz kürzlich nach Weimar berufen worden. Er stand noch in seiner Poesie der Grazien, außer dem Agathon hatte er noch keinen seiner griechischen Romane, noch auch den Oberon gedichtet. — Lessing wohnte in Wolfenbüttel, auf einem halb verlornen Posten, ganz in gelehrt bibliothekarische Arbeiten vergraben. Bis zu Nathan dem Weisen sollten noch sieben Jahre vergehn. — Herder, jünger als die drei genannten, war nur eben als Hofprediger in Bückeburg angestellt worden, und noch im Beginn seiner literarischen Wirksamkeit.

Allein weder Bückeburg noch Wolfenbüttel, noch auch das große glänzende Hamburg waren berufen, die Hauptstätten der neuen Literaturepoche zu werden, sondern das kleine Weimar. Zuvor aber hefteten sich noch für ein paar Jahre die Augen Aller, getheilt zwischen bewundernder Hingabe und staunender Mißbilligung, auf zwei andere Punkte: nach Göttingen, wo die Plejade des Dichterbundes, und nach Frankfurt, wo zu gleicher Zeit der aufgehende Stern des jungen Göthe ein neues Werden verkündete. Wir beginnen mit den Göttingern.

Boie in Göttingen.

Schon im Jahre 1765 war ein junger Mann, Namens Heinrich Christian Boie (geb. zu Meldorf 1744), nach Göttingen gekommen. Anfangs als Student, dann als Hofmeister einiger Engländer, hatte er sich bereits mannigfach literarisch beschäftigt, und mit den Kreisen in Berlin, Halberstadt und Braunschweig (wo sich mehrere der einstigen Bremer Beiträger wieder zusammen gefunden) in Verbindung gesetzt. Der in Paris erschienene Almanac des Muses reizte ihn, ein ähnliches Unternehmen in Deutschland in's Werk zu setzen. Er verband sich dazu mit Fr. W. Gotter, der sich von Wetzlar, wo er als Legationssekretär angestellt war, beurlaubt hatte, um ebenfalls als Hofmeister einiger Engländer an der Göttinger Universität seine literarischen Studien wieder aufzunehmen. Zu diesen beiden trat der bedeutend ältere Epigrammendichter Kästner (geb. 1719), der als Professor der Mathematik und Physik in Göttingen lebte. So entstand schon im Jahr 1770 der erste Göttinger Musenalmanach, der sich jedoch wesentlich von den späteren unterschied, da er mehr eine poetische Blumenlese schon bekannter Gedichte war. Aber auch im Charakter desselben zeigte sich noch kein neuer dichterischer Grundton. Gotter war ganz in französischem Geschmack befangen, Kästner, bei allem Witz, ein alter Leipziger Gottschedianer, und Boie, auch noch ziemlich französisch, dabei ohne poetische Begabung, „reimte so 'mal (nach seinem eignen Ausspruch) die Idee eines andern, oder was ihm so von ungefähr durch den Kopf ging.“ Dennoch wurde der Almanach günstig aufgenommen, wie sehr auch die Klotz'sche Clique in Halle und

eine mißgünstige Rivalität in Leipzig sich dagegen erhob. Gotter mußte bald nach Wetzlar zurück kehren, aber für ihn fand Boie bald reichlichen Ersatz.

Zuerst in Gottfried August Bürger, der von Halle als Student nach Göttingen gekommen war. Freilich hatte Boie anfangs bei Bürger zugleich eine pädagogische Aufgabe. Denn es galt einen durch Klotzens Umgang sittlich irre geführten Jüngling, der sich auch in Göttingen den gefährlichsten Ausschweifungen hingab, auf einen geordneten Weg zu bringen. Boie, der sein ausgezeichnetes Talent, wiewohl auch dies sich noch in falscher Richtung entwickelte, erkannt hatte, ließ sich keine Mühe verdrießen, und wirklich gelang es ihm, Bürger's besseres Bewußtsein wach zu rufen, und ihn wie in seinem Leben, so in seinen Dichtungen auf Regel und Form aufmerksam zu machen. Ein neuer Erwerb waren die Freunde Hölty und Martin Miller, beide Studirende, und bald darauf Johann Heinrich Voß, der sich durch einige Einsendungen für den Almanach bereits angekündigt, und jetzt nach Göttingen kam (Ostern 1772), um ebenfalls die Universität zu besuchen. Andre, von geringem oder gar keinem Talent, aber doch bestrebt, sich auch poetisch zu versuchen, den Genannten an Gesinnung gleich und ihnen befreundet: Esmarch, Wehrs, Ewald, und ein Vetter Martin Millers traten hinzu, und bald schloß sich um Boie der Kreis fester zusammen. Es war ein ähnlicher Verein, wie jener der Bremer Beiträger in Leipzig. Wie dort Gärtner, so hatte hier Boie, als der Aelteste, Reifste und Gebildetste, den Vorsitz. Der Musenalmanach war das Ziel, auf den alle gemeinsam hinstrebten. Man las in den Versammlungen harmlos beim Kaffee Gedichte vor, und beurtheilte sie. Boie's Urtheil hatte das Hauptgewicht, er verwarf, gebot Aenderungen, entschied über die Aufnahme in den Almanach.

So hatten sich die Musenlehrlinge einen Sommer lang eifrig geübt, aber der eigentliche „Bund" war noch nicht gestiftet. Dies geschah erst im September. Voß berichtet darüber an seinen Freund Brückner: „Ach, den 12. September, da hätten Sie hier sein sollen! Die beiden Millers, Hahn, Hölty, Wehrs und ich gingen noch des Abends nach einem nah gelegnen Dorfe. Der Abend war außerordentlich heiter, und der Mond voll. Wir überließen uns ganz den Empfindungen der schönen Natur. Wir aßen in einer Bauernhütte eine Milch, und begaben uns darauf in's freie Feld. Hier fanden wir einen kleinen Eichengrund, und sogleich fiel uns Allen ein, den Bund der Freundschaft unter diesen heiligen Bäumen zu schwören. Wir umkränzten die Hüte mit Eichenlaub, legten sie unter den Baum, faßten uns alle bei den Händen, und tanzten so um den eingeschlossnen Stamm herum — riefen den Mond und die Sterne zu Zeugen unsres Bundes an und versprachen uns eine ewige Freundschaft. Dann verbündeten wir uns, die größte Aufrichtigkeit in unsern Urtheilen gegen einander zu beobachten, und zu diesem Endzwecke die schon gewöhnliche Versammlung noch genauer und feierlicher

Stiftung des Bundes.

zu halten. Ich ward durch's Loos zum Aeltesten gewählt. Jeder soll Gedichte auf diesen Abend machen und ihn jährlich begehen." — Voß, obgleich der jüngste des ganzen Kreises, machte seine Autorität als „Aeltester" auch sogleich geltend, indem er sich dem Einfluß Bürger's entgegen setzte, der jedem seine Sangesart hatte vorschreiben wollen, und durch den auch Boie etwas beherrscht worden war. Boie's französischer Geschmack, Bürger's Weichlichkeit mußten zurückgedrängt werden, Voß bestand auf deutsche Kraft und Gesinnung, und auf Freiheit der Entwicklung jedes Einzelnen. Voßens Entschiedenheit mag es auch zuzuschreiben sein, daß Bürger nicht in den engeren Bund aufgenommen wurde.

Noch in demselben Herbste aber sollte neuer Zuwachs kommen. Die beiden Grafen Christian und Friedrich Stolberg langten in Göttingen an, nebst ihrem Hofmeister Clausewitz, um an der Universität Vorlesungen zu hören. Das Gerücht ging ihnen in einer Weise vorauf, daß die Göttinger Dichterjugend mit höchster Aufmerksamkeit auf sie gespannt sein mußte. Sie kamen aus der Umgebung Klopstock's, waren von dem Unsterblichen zu seinen Jüngern geweiht worden. Noch ehe die Hermannschlacht gedruckt war, hatte Klopstock sie ihnen aus dem Manuscript in einem Walde vorgelesen. Friedrich Stolberg, hingerissen von Begeisterung, brach bei einer Stelle in Thränen aus und ergriff voll freudigen Grimms die Hand des Barden. „Jüngling!" rief dieser in gehobner Stimmung, „dies Lob reizt mich mehr als Deutschlands Lob!" — und auch ihm flossen Thränen der Rührung.

In jenen Tagen stark bewegter Innerlichkeit fanden die Gemüther sich schnell, um so schneller bei einer schwungvoll aufgeregten Jugend. Die beiden Stolberg näherten sich bald dem Bunde, und noch vor Ablauf des Winters waren sie in denselben aufgenommen. Von nun an war der Bund geschlossen.*) Voß, damals ein heiß- und vollblütiger Bursche, ganz Energie und frisches Leben, war die Seele desselben, und unermüdlich, den hohen Ernst seiner Aufgabe fest zu halten. Ueber Alles, was den Bund betraf, berichtete er ausführlich an seinen Freund Brückner in Mecklenburg, ebenso an Boie's

---

*) Außer Boie, Voß, Hölty, den beiden Stolberg, den beiden Miller, Hahn, Wehrs, Ewald, gehörten zum Bunde noch Fr. Cramer, der Sohn des einstigen Bremer Beiträgers, später Leisewitz, und in der Entfernung Schönborn. In freundschaftlicher Verbindung standen Esmarch, Seebach, von Closen, und Clauswitz, der Hofmeister der beiden Grafen. Bürger nahm vielfach Theil, war aber nicht eigentliches Mitglied. Voßens Freund Brückner, Prediger zu Großen-Vielen bei Neubrandenburg, wurde, obgleich er niemals nach Göttingen kam, in den Bund aufgenommen. Derselbe hatte als Student in Halle einen Band Trauerspiele drucken lassen („Etwas für die deutsche Schaubühne"), welche Lessings Aufmerksamkeit erregten. Seine Gedichte kamen später (1803) heraus.

jüngste Schwester Ernestine in Flensburg (wo der Vater Prediger war), die er nie gesehen hatte. War sie doch seines Boie Schwester, sie mußte ja ein Ideal sein! Junge Studenten voll hoher, himmelstürmender Gedanken und Begeisterungen, dabei unschuldigen Herzens, schrieben damals an junge Mädchen, von deren Vorzügen oder schöner Empfindung sie nur einmal gehört hatten, und durften eines inneren Verständnisses gewiß sein, zumal wenn im Briefe der Name Klopstock vorkam. So bildeten sich Briefwechsel und Freundschaften zwischen Menschen, die einander vielleicht niemals mit Augen sehen sollten. So Göthe's und der Gräfin Auguste Stolberg Briefe. Ueber Voß und Ernestine war jedoch anders vom Schicksal beschlossen. Vorerst freilich war alles Sinnen und Trachten des Musensohnes dem Bunde gewidmet. Aus seinen brieflichen Mittheilungen läßt sich die ganze Geschichte des Bundes zusammen stellen. Voß als Bundesglied.

Bald wurde auch Klopstock in ein regeres Interesse für den Bund gezogen. Die Brüder Stolberg reisten um Ostern (1773) zu ihrer Mutter nach Altona, und nahmen ein dickes Buch voll geschriebner Gedichte von allen Mitgliedern nach Hamburg an Klopstock mit, damit er prüfe, wer von ihnen Genie habe. Er erkannte seine Schule und erklärte sich mit ihnen zufrieden. Als die Grafen nach Göttingen zurückreisten, schickte er jedem der Bundesmitglieder einen Kuß nebst einem Stiche von Preisler, die heilige Muse vorstellend. Bald folgten auch die Aushängebogen der letzten Gesänge des Messias, die wohl nirgends in Deutschland ein so dankbar hingerissenes Publikum fanden, als in Göttingen. Klopstock wurde der Prophet dichterischer Offenbarung, der hohe, fast vergötterte Meister dieses Kreises. Klopstock's Theilnahme.

So sah sich Boie von seiner Umgebung mitgenommen, und die Talente der jüngeren Freunde erkennend, hielt er wenigstens darauf, Maaß in ihre Productionen zu bringen und Strenge des Urtheils walten zu lassen. Alle Sonnabend um 4 Uhr kam der Bund zusammen. Auf dem Tische lagen Klopstocks Dichtungen und Ramlers Oden, so wie ein Buch in schwarzem Leder mit Vergoldung, das „Bundesbuch". Auf seine weißen Blätter wurden diejenigen Gedichte geschrieben, über deren Werth alle Stimmen sich vereint hatten. Zum Beginn der Sitzung wurde etwas aus Klopstock oder Ramler gelesen und durchgesprochen. Nach diesem feierlichen Akt kam Kaffee, und hierauf las jeder, was er in der Woche etwa gemacht hatte, und ließ es beurtheilen. Man nahm es ernst, und die Blätter des Bundesbuches füllten sich nur langsam.

Bleiben wir einen Augenblick bei den äußeren Verhältnissen der Hauptvertreter dieses Kreises, von dem ein neues Aufleben des Gesanges ausgehn sollte, stehen. Boie war, als der Bund gestiftet wurde, 28 Jahre alt, Bürger, Hölty und Christian Stolberg zählten 24, Friedrich Stolberg und Martin Miller 22, Voß erst 21 Jahre. Mit Ausnahme der beiden Grafen

Aeußere Lage der Bundesglieder.

lebten sie in sehr bescheidnen, sogar dürftigen Umständen. Voß hatte sich, seit er von der Schule abgegangen, die Mittel zu seinem Universitätsbesuch erst in einer Hauslehrerstellung in Mecklenburg ersparen müssen, und war auch fernerhin auf Stundengeben und sonstigen eignen Erwerb für sein Fortkommen angewiesen. *) Ebenso Hölty und M. Miller. Des ersteren Kränklichkeit machte die Arbeit für den Lebensunterhalt um so beschwerlicher. Uebersetzungen aus dem Englischen und Französischen für Buchhändler blieben auch, nachdem die Studienjahre zurück gelegt waren, bei den Meisten die nächste traurige Erwerbsquelle. Aber nirgends ist in den Dichtungen, in der ganzen Stimmung der Freunde davon etwas zu erkennen. Aus dem Druck und der Arbeit, zu der das Leben sie früh zwang, glühte die Flamme der Poesie um so reiner und hochstrebender. Von einem ernsten Pflichtgefühl erfüllt, nahten sie sich ihr in der Feierstunde mit heiliger Begeisterung. Der Druck des Lebens war abgeschüttelt und lag unbeachtet zu ihren Füßen, wenn die Muse sie rief, und der bescheidne Genuß wurde von den unverwöhnten und anspruchslosen Gemüthern mit zehnfachem Freudegefühl empfangen. Auch die beiden Stolberg fanden sich, als tüchtige Jünglinge, hier zurecht. War doch die Rückkehr zur Natur die allgemeine Losung, und so theilten sie gern die Einfachheit und Beschränkung ihrer Freunde. Ja diese Selbstbeschränkung ging mit einem gewissen Stolz und Trotz gegen die Vorurtheile ihres Standes Hand in Hand, obgleich sie dieselben doch nur bis auf einen gewissen Grad überwunden hatten, und andrerseits ist nicht zu verkennen, daß die übrigen Freunde eine frohe Genugthuung empfanden, bei der ungewöhnlichen Erscheinung, daß zwei junge Grafen ihre Freuden, ihre poetischen Bestrebungen, ihre Studien theilten, mit ihnen als Ihresgleichen lebten. Man schwärmte, man glühte für einander, und das damals sehr auffallende Aufgeben der Standesunterschiede, selbst im Umgang von Jünglingen, bewirkte, daß jeder Theil sich in seiner geistigen und persönlichen Bedeutung gehoben fühlte. Zu betonen ist der wissenschaftliche Eifer, der in dem ganzen Kreise rege war. Fast Alle waren tüchtige Griechen und Lateiner. Voß wurde als Uebersetzer eine Macht, und selbst die Stolberg gewannen eine so gute philologische Grundlage, daß Christian später den Sophokles, Friedrich die Ilias übersetzte.

Es war natürlich, daß Klopstock's poetisches Programm auch das des

---

*) Voß an Brückner: „Hölty erhält sich hier noch diesen Winter mit englischen Informationen." — „Fünfmal geb' ich eine französische Stunde an Studenten. Die übrige Zeit wend' ich zum Griechisch, Englisch und Italienischlesen an." — „Wir haben zusammen (mit Miller) zwei Bogen Neujahrswünsche gemacht, und uns zwei Ducaten damit verdient. Nun wollen wir übersetzen, und für das Geld zu Klopstock reisen. Ich will ein spanisches Buch übersetzen, Hölty Italienisch, Miller Englisch, Hahn auch, und der jüngere Miller Französisch." (14. Dec. 1773.)

Göttinger Dichterbundes wurde, und daß auch ihm ganz entgegengesetzte Naturen, wie Miller und Hölty, in seinem Sinn und Ton zu singen versuchten. Freilich sprach sich daneben auch jede der verschiedenen Individualitäten in ihrem Wesen und Charakter aus, und Boie wie Voß hielten darauf; allein es galt nun einmal wie ein heiliger Cultus, Klopstocks Gedankeninhalt nach allen Seiten hin wieder zu geben. Bundesprogramm.

An der Spitze standen Deutschheit, Biederkeit und Vaterlandsliebe. Die letzte, auch ohne den Zweck der preußischen Dichterschule, erwachte in einem Grade, daß anstatt ihrer rein abstrakten Begeisterung ein bestimmtes Ziel zu wünschen gewesen wäre. Man fühlte sich gehoben, durchglüht, erschüttert durch die Großthaten der Vergangenheit, sang in Liedern und Oden von Mannesmuth und Kraft, lechzte nach Thaten, und schwor allen Tyrannen die bitterste Feindschaft. Der wildeste Tyrannenhasser war Friedrich Stolberg. Sein Zorn knüpfte nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Zukunft an. In einem „Freiheitsgesang aus dem zwanzigsten Jahrhundert“ sieht er den deutschen Strom „mitten im fliegenden Laufe gehemmt“. Eine Freiheitsschlacht, gleich jener Hermanns des Helden, ist geschlagen worden. Gegen wen? Genug, daß auch Stolberge darin gefochten und „den schönen Tod, den blutigen Tod, den Freiheitstod“ gefunden haben werden. „Bebend und bleich, wehend das Haar, stürzte der Tyrannen Flucht sich in deine wilden Wellen, stürzten sich die Freien nach! Der Tyrannen-Rosse Blut, der Tyrannen-Knechte Blut, der Tyrannen Blut! der Tyrannen Blut! der Tyrannen Blut färbte deine blauen Wellen, deine Felsen-wälzenden Wellen!“ — Und wenn nicht jeder der Freunde so gluthentbrannt „jenseit Jahrhunderten“ seine künftigen Heldenenkel fallen sah, so schlug doch jedes Herz vor Wonne, „und heiße Thränen stürzten in der Harfe Silbersturm.“ Aber an Vaterlandsoden und Freiheitsgesängen ließ es keiner fehlen, und dann „athmeten sie einander zu: festen Entschluß, Stärke der Götter und deutschen Muth!“

Und dann die großen Gedanken Unsterblichkeit und Freundschaft! Unsterblich in den Liedern der Freunde fortzuleben, seine Freunde, wie Klopstock, „unsterblich zu singen,“ welch ein Ziel! Darum unterließ es keiner, den andern im Gesange an seine Pflichten zu mahnen, ihm die heiligste Freundschaft zu geloben, und jeder suchte den andern an Hoheit der Gesinnung, Kraft des Gefühls und Begeisterung zu übertreffen. Auch dem Tode sah man kühn in's Auge, und der „Donnergedanke“ des Scheidens aus dem Freundeskreise klang bald in starken, bald in weicheren Tönen. Der künftigen Geliebten wurde mit ahnungsvoller Wonne gesungen, dem lieben Mond waren nie vorher so viel Lieder gewidmet, und niemals in Versen so viel Thränen geweint worden. Man genoß Ossian mit überschwänglicher Wonne, und übertrug ihn, getheilt zwischen Wehmuth und stürmischem Thatendrang.

Herz und Gemüth waren offen für alles Gute, Schöne und Große, man hätte Unerhörtes leisten mögen, und wußte sich vor Kraftgefühl nicht zu lassen. Einmal finden sich Friedrich Stolberg und Hahn bei Voß zusammen. „Wir drei," schreibt dieser, „gingen bis Mitternacht in meiner Stube ohne Licht herum, und sprachen von Deutschland, Klopstock, Freiheit, großen Thaten und von Rache gegen Wieland, der das Gefühl der Unschuld nicht achtet. Es stand eben ein Gewitter am Himmel, und Blitz und Donner machte unser ohnedies schon heftiges Gespräch so wüthend und zugleich so feierlich ernsthaft, daß wir in dem Augenblick ich weiß nicht welcher großen Handlung fähig gewesen wären."

Es war bei aller Unbändigkeit eine sittlich reine und ideale Jugendstimmung, die diesen Kreis beherrschte. Freilich war sie auf Erfahrungslosigkeit, Unkenntniß des Lebens gegründet, in ihrem Lieben und Hassen war viel Unreifes. Ist man doch zuweilen versucht, sogar ihre Biederkeit nur eine wild gewordene Philisterei zu nennen. Genialität ist bei den Göttingern nicht zu finden, aber viel Talent, gesunde Natur, grenzenlose Empfänglichkeit, unverdrossener Wille und ernstes Streben.

Bürger's Stellung zum Bunde.

Die erwähnten Mängel wurden von Einem, dem größten Talente dieser Gruppe, von Bürger, sehr wohl heraus gefühlt. Es ist anzunehmen, daß es von Anfang seine sittliche Schwäche war, die jene kräftiger gearteten Jünglinge bewog, ihn vom engeren Bunde entfernt zu halten. Und Bürger, der wie die meisten, welche früh an dem trüben Becher der Erkenntniß gesogen, sich welterfahrener dünkte, warb nicht eben darum, dem Bunde anzugehören. Boie stand er persönlich nahe, die übrigen verspottete er gelegentlich als unreife Knaben. Ueberdies erhielt er durch Boie's und Gleim's Vermittlung schon 1772 eine Anstellung im Amte Alten-Gleichen, nahe bei Göttingen, die ihn von der Stadt abzog. Allein die innere Entfernung von den Bundesbrüdern beruhte nicht allein auf persönlichen Verhältnissen. Denn in der Bedeutung seines Talentes erkannte er das oft Zwecklose und Unfruchtbare in dem Treiben der Uebrigen. Vor Allem in der Nachahmung Klopstock's, in die er nicht eingehen konnte, dessen Natur zu der seinigen durchaus im Gegensatz stand. Dies war eine neue Scheidewand, die ihn vom Bunde trennte. Es ist nicht gesagt, daß es jemals zu einer schroffen Entfremdung kam, allein er und der Bund mußten einander in vielen Stücken ablehnen. Anerkannt wurde Bürger ganz und völlig, wo sich sein Talent in seiner Bedeutung aussprach.

Je weniger Bürger aber auf Klopstock's poetisches Programm einging, desto mehr ließ er Herder's Natur-Evangelium gleich anfangs auf sich wirken, und wußte bald auch Boie dazu zu bekehren. In seiner eignen Natur fand das Volksmäßige einen volltönenden Wiederhall, und in der englischen und deutschen Volksballade erkannte er die Grundlage, auf der sein Talent sich

groß und einzig entfalten könne. Gleich seine ersten Versuche brachten ein Meisterwerk hervor, die Lenore. Die hinreißende Wirkung dieses Gedichtes begeisterte den Bund nicht nur für Bürger's Talent, sondern seine Balladendichtung gewann sogar einen solchen Einfluß auf die Uebrigen, daß nach seinem Vorbilde sich Alle in der Ballade versuchten. Die neue Gattung wurde von nun an in das Programm aufgenommen. Es war nicht ganz zum Vortheil, denn an Talent erreichte ihn Keiner, wohl aber wurden manche verleitet, auch da in seine Fußtapfen zu treten, wo er auf Irrwegen ging. Balladendichtung.

Aber noch in einem Punkte trafen Bürger und die Uebrigen zusammen, in dem Naturgefühl, in dem innigen Rapport des Gemüths zur umgebenden Natur. Je mehr man in den Erscheinungen des Kulturlebens nur eine lästige und feindliche Beschränkung des Subjekts erblickte, desto mehr heimelten die einfachen Zustände des Landlebens an. Da sie von der gesellschaftlichen Fessel befreiten, erschienen sie als ein Asyl des Glücks, und der Landmann, in seinem Zusammenhang mit der Natur, galt, indem man die eigne Stimmung auf ihn übertrug, als der beneidenswerthe Sterbliche, sein Leben als ein erwünschtes Ziel der Sehnsucht. Wo man hier einseitig anknüpfte, kam es zu keinem poetisch gehaltvollen Resultat, viel besser gelang der Ausdruck eines gleichsam gastlichen Behagens des Kulturmenschen, des befreiten Aufathmens der Seele und des reinen Genusses in natürlichen Verhältnissen.

Wenn die Göttinger Klopstock's Idealwelt zu der ihrigen machten, so war die natürliche Folge, daß sie in dem Gegensatz derselben, in Wieland's Dichtungen eine feindliche Macht erblickten. Wieland galt ihnen geradezu als der Erzfeind, als der Verführer, gegen den Haß und erbitterter Kampf geboten sei. Als Ewald abreiste, erzählt Voß an Brückner (26. Oct. 1772), nöthigte er den ganzen hiesigen Parnaß, auch Bürger, zum Abschiedschmause. „Boie, unser Werdomar, oben im Lehnstuhle, und zu beiden Seiten der Tafel die Bardenschüler. Gesundheiten wurden auch getrunken. Erstlich Klopstock's! Boie nahm das Glas, stand auf, und rief: Klopstock! Jeder folgte ihm, nannte den großen Namen, und nach einem heiligen Stillschweigen trank er. Nun Ramler's! nicht voll so feierlich; Lessing's, Gleim's, Geßner's, Gerstenberg's, Uzens, Weißens u. s. w., und nun mein allerliebster bester Brückner mit seiner Doris! Jemand nannte Wieland, mich deucht, Bürger war's. Man stand mit vollen Gläsern auf, und — Es sterbe der Sittenverderber Wieland, es sterbe Voltaire!" — Und nicht in Göttingen allein warf die Jugend der Sturm- und Drangzeit dem Dichter der griechischen Erzählungen den Fehdehandschuh entgegen.

Aber mit um so größerem Entzücken wurde der Götz von Berlichingen begrüßt. Den noch unbekannten und ungenannten Verfasser rechnete der Bund sofort zu den Seinen. Boie, der keine Gelegenheit versäumte, auch auswärts Verbindungen für den Almanach anzuknüpfen, forschte nach.

Bald gestaltete sich ein befreundetes Verhältniß zwischen den Göttingern und dem jungen Göthe, und dieser sandte Gedichte für den Musenalmanach.

Bundestreiben.

Am 2. Juli 1773 feierte der Bund ein hohes Fest, Klopstock's Geburtstag. „Gleich nach Mittag kamen wir auf Hahn's Stube, die die größte ist (es regnete den Tag) zusammen. Eine lange Tafel war gedeckt, und mit Blumen geschmückt. Oben stand ein Lehnstuhl ledig, für Klopstock, mit Rosen und Levkoyen bestreut, und auf ihm Klopstock's sämmtliche Werke. Unter dem Stuhl lag Wieland's Idris zerrissen. Jetzt las Cramer aus den Triumphgesängen, und Hahn etliche sich auf Deutschland beziehende Oden von Klopstock vor. Und darauf tranken wir Kaffee; die Fidibus waren aus Wieland's Schriften gemacht. Boie, der nicht raucht, mußte doch auch einen anzünden, und auf den zerrißnen Idris stampfen. Hernach tranken wir in Rheinwein Klopstock's Gesundheit, Luther's Andenken, Hermann's Andenken, des Bundes Gesundheit, dann Ebert's, Göthens (den kennst du wohl noch nicht?), Herder's u. s. w. Klopstock's Ode, der Rheinwein, ward vorgelesen, und noch einige andre. Nun war das Gespräch warm. Wir sprachen von Freiheit, die Hüte auf dem Kopf, von Deutschland, von Tugendgesang, und du kannst denken, wie! Dann aßen wir, punschten, und zuletzt verbrannten wir Wieland's Idris und Bildniß. *) Klopstock, er mag's gehört oder vermuthet haben, hat geschrieben, wir sollten ihm eine Beschreibung des Tags schicken." (Voß an Brückner, 4. Aug. 1773.)

Daß das Treiben des Poetenbundes in der Stadt Aufsehn erregte, ist bei der Kleinheit und Engherzigkeit damaliger Verhältnisse und Gesinnungen nicht zu verwundern. So fehlte es nicht an üblem Willen und Anfeindungen, zumal die Jugend in ihrem Gefühl der Selbständigkeit „niemand die verlangte Cour" machte. „Man erzählt die lächerlichsten Geschichten von uns, von Eichenkränzen, die wir beständig trügen, von einem Ochsenberge, wo wir nach Art der Hexen nächtliche Zusammenkünfte halten sollen, 400 an der Zahl, alle in Ziegenfellen gekleidet, und mit großen Krügen versehen, woraus wir Bier trinken, und solche Alfanzereien mehr, die dem Professorenwitze Ehre machen."

Aber schon wenige Monate nach der Klopstockfeier erlitt der Bund eine große Einbuße. Zwei seiner Mitglieder mußten von Göttingen scheiden. „Der 12. September (schreibt Voß an Ernestine Boie) wird mir noch oft

*) Als sich Voß 22 Jahre später (1794) zum Besuch in Weimar befand, brachte er den 2. Juli in Wieland's Hause zu. „Nach Tische," so schreibt er an seine Frau, „waren wir auf Wieland's Arbeitszimmer. Er verlangte die Geschichte der Verbrennung seines Bildes. Ich erzählte sie in lustigem Tone, und W. lachte herzlich über die sonderbaren Vergrößerungen des Gerüchtes . . . Man muß die Menschen im Inneren kennen, ehe man urtheilt. Wieland schien betroffen und froh, mich von Klopstock so unbefangen zu finden."

Thränen kosten. Er war der Trennungstag von den Grafen Stolberg und ihrem vortrefflichen Hofmeister Clauswitz. Den Sonnabend waren wir bei Ihrem Bruder versammelt. Der ganze Nachmittag und der Abend waren noch so ziemlich heiter, bisweilen etwas stiller als gewöhnlich; einigen sah man geheime Thränen des Herzens an. Dies sind die bittersten, Ernestinchen; bittrer als die über die Wange strömen. Des jüngsten Grafen Gesicht war fürchterlich. Er wollte heiter sein, und jede Miene, jeder Ausdruck war Melancholie. Wir sprachen indeß noch vieles von unsrem künftigen Briefwechsel, von jedes vermuthlicher Bestimmung, von Mitteln, wie wir einmal wieder zusammen kommen könnten, und dergleichen bittersüße Gespräche mehr. Unser Trost war noch immer der folgende Abend; aber bloß die Nacht blieb ihnen und uns noch übrig. Wir waren schon um 10 Uhr auf meiner Stube versammelt und warteten. Ich wurde genöthigt, auf dem Klavier zu spielen. Vielleicht verschaffte die Musik den andern einige Linderung, mir selbst, der jeden schmelzenden Affekt ganz annehmen mußte, um ihn wieder auszudrücken, schlug sie nur tiefere Wunden. Es war schon Mitternacht, als die Stolberge kamen. Aber die schrecklichen drei Stunden, die wir noch in der Nacht zusammen waren, wer kann sie beschreiben? Jeder wollte den andern aufheitern, und daraus entstand eine solche Mischung von Trauer und verstellter Freude, die dem Unsinn nahe kam. Der älteste Miller und Hahn (von mir weiß ich's nicht) fanden in jedem Worte etwas Komisches, man lachte, und die Thräne stand im Auge. Wir hatten Punsch machen lassen, denn die Nacht war kalt. Jetzt wollten wir durch Gesang die Traurigkeit zerstreuen; wir wählten Miller's Abschiedslied auf Esmarch's Abreise, das wir auf die Grafen verändert hatten. Ihr Bruder konnt's nicht aushalten, und ging unter dem Vorwande von Kopfweh zu Bette, hat auch nachher nicht Abschied genommen. Hier war nun alles Zurückhalten, alle Verstellung vergebens; die Thränen strömten, und die Stimmen blieben nach und nach aus. Miller's deutsches Trinklied machte uns darauf ein wenig ruhiger, und dann ward noch ein Trinklied von mir gesungen. Das Gespräch fing wieder an. Wir fragten zehnmal gefragte Dinge, wir schwuren uns ewige Freundschaft, umarmten uns, gaben Aufträge an Klopstock. Jetzt schlug es 3 Uhr. Nun wollten wir den Schmerz nicht länger verhalten, wir suchten uns wehmüthiger zu machen, und sangen von neuem das Abschiedslied, und sangen's mit Mühe zu Ende. Es ward ein lautes Weinen —. Nach einer fürchterlichen Stille stand Clauswitz auf: Nun, meine Kinder, es ist Zeit! — Ich flog auf ihn zu, und weiß nicht mehr, was ich that. Miller riß den Grafen ans Fenster, und zeigte ihm einen Stern. — Wie ich Clauswitz losließ, waren die Grafen weg. Einige waren mit ihnen die Treppe hinunter gelaufen. Sie hatten sich aber losgerissen. Wir blieben auf meiner Stube. Es war die schrecklichste Nacht, die ich erlebt habe. Den Vormittag schliefen wir, ich

Abschied der Stolberg.

sehr unruhig. Den Nachmittag waren wir auf Esmarch's Garten, und spielten Kegel. Jedem standen noch Thränen im Auge. Die ganze Woche sind wir melancholisch; und nächsten Montag geht Esmarch (zurück nach Flensburg). Ach, Ernestinchen, der Tod einer Schwester kann nicht trauriger sein, als der Abschied von Freunden, die man vielleicht nicht wiedersieht!"

Im October kam Schönborn, auf seiner Reise nach Algier, wohin er als dänischer Consulatssecretär ging, auf einige Tage nach Göttingen. „Ein großes Genie und Klopstock's Freund." Als das letztere mußte er das erstere sein. Eine excentrische Natur, poetisch angeregt. Die Grundsätze des Bundes waren völlig die seinigen. Er brachte Grüße von Klopstock, und ein Anerbieten desselben, eine Vorrede zu dem künftigen Bundesbuche, wenn sie es zusammen drucken ließen, zu machen. Voß, Miller und Cramer begleiteten Schönborn hernach bis Cassel.

Im Frühjahr (1774) reiste Boie nach Hamburg, und brachte einen Brief von Klopstock an den Bund mit. „Der größte Dichter, der erste Deutsche, von denen die leben, der frömmste Mann, will Antheil haben an dem Bunde der Jünglinge. Alsdann will er Gerstenberg, Schönborn, Göthe und einige andere, die deutsch sind, einladen, und mit vereinten Kräften wollen wir den Strom des Lasters und der Sklaverei aufzuhalten suchen. Zwölf sollen den innern Bund ausmachen. Jeder nimmt einen Sohn an, der ihm nach seinem Tode folgt; sonst wählen die Elfe. Mehr wissen wir selbst noch nicht. — Ohne Einwilligung des Bundes darf künftig niemand von uns etwas drucken lassen. Klopstock selbst will sich diesem Gesetz unterwerfen." (An Brückner 6. März 1774.)

Zu Ostern reiste Voß nach Hamburg. Er war alle Tage, und fast von Morgen bis zur Mitternacht bei dem großen Manne, der ihn seiner vollkommenen Vertraulichkeit würdigte. Einen Tag ging er nach Wandsbeck zu Claudius, der den Göttingern auch bereits nahe getreten war. „Während er und seine Frau communicirten, trug er mir auf, unterdeß sein Kind zu wiegen, und etwas für den „Boten" zu machen." — Von Hamburg begab sich Voß nach Flensburg zur Familie Boie, wo er Ernestine persönlich kennen lernte. Dort aber ging der Todesengel nah an ihm vorüber. Ein Blutsturz warf ihn nieder, und es währte lange, ehe die Freunde die Sorge um ihn aufgeben durften. Doch war er zur Feier von Klopstock's Geburtstage (die er freilich noch nicht mitmachen durfte) wieder in Göttingen. An diesem Tage wurde Leisewitz in den Bund aufgenommen.

Zu Michaelis endlich erschien Klopstock, der auf seiner Reise nach Karlsruhe war, selbst in Göttingen. Hahn und die Miller holten ihn von Einbeck in einer Miethkutsche. „Weil es, aller Vorsicht ungeachtet, ausgekommen war, schrieb mir (Voßen) Klopstock, daß ich mit Hölty und Boie's Bruder nach Bovenden, eine halbe Meile von hier, kommen sollte, um da den Tag

mit uns zuzubringen, bloß die Nacht in Göttingen zu schlafen, und des Morgens gleich weiter zu fahren. Das war ein Tag! Wir aßen ländlich und so vertraut wie Landleute, und den schönen hellen Nachmittag waren wir im Garten. Den Brief des Markgrafen zeigte er uns auch. Er war sehr freundschaftlich geschrieben. Der Markgraf sagt unter anderm: Freiheit ist das Edelste, was ein Mensch haben kann. Die sollen Sie bei mir finden. Ich bin begierig, den Dichter der Religion und des Vaterlandes bei mir zu sehen. — In der Dämmerung kamen wir mit unserm großen Gast nach Göttingen, und logirten ihn auf Boiens Zimmer (Boie war verreist). Sein Vorsatz, gleich des andern Tages weiter zu fahren, ward vereitelt; in ganz Göttingen waren weder Post= noch Miethpferde zu bekommen, weil die Leute das schöne Wetter zum Einfahren des Heus nutzten. Klopstock blieb also den Montag dazu, besuchte niemand, und wies alle ab, die sich melden ließen. Wir saßen den ganzen Tag um ihn herum, und Er erzählte. Mit dem Bunde hat er große Dinge im Sinn, sein Plan ist aber noch nicht völlig bestimmt. — Nebenabsichten sind — die Vertilgung des verzärtelten Geschmacks, ferner der Dichtkunst mehr Würde gegen andre Wissenschaften zu verschaffen, manches Götzenbild, das der Pöbel anbetet, zu zertrümmern, die Schemel der Ausrufer (Recensenten), wenn sie zu sehr und zu unverschämt schreien, umzustürzen. — Klopstock reiste Dienstag früh mit Hahn nach Cassel, wo sie Leisewitz, den eine nothwendige Reise dahin abgehalten hatte, Klopstock hier zu sehen, erwartete."

Aber diese Herbsttage des Jahres 1774 waren auch die letzten Glanztage des Bundes, und eigentlich der Abschluß desselben. Denn kaum war Klopstock fort, als alle Mitglieder sich anschickten, Göttingen zu verlassen. Die beiden Miller und Leisewitz kamen von Cassel zurück, aber nur um von Neuem abzureisen. Leisewitz scheute den Abschied und begab sich heimlich nach Hannover, seinem neuen Bestimmungsorte. Martin Miller ging nach Leipzig; Hölty begleitete ihn, ging dann aber ebenfalls nach Hannover. Zwei Jahre darauf war er schon gestorben. Der jüngere Miller, Hahn, Cramer und andre, Alle waren in ein paar Tagen aus einander gestoben. Als Boie von seiner Reise durch Holland, auf deren Rückwege er Göthe, Merk, die beiden Jacobi, die La Roche besucht hatte, wieder in Göttingen eintraf, fand er nur noch Voß. Aber auch Boie blieb nicht mehr. Er war von einem Engländer zur Begleitung nach Frankreich und Italien gewonnen worden. Die Leitung des Musenalmanachs übertrug er Voß. Nur noch den Winter über blieb Voß in Göttingen. Zu Ostern 1775 siedelte er nach Wandsbeck über, um Flensburg näher zu sein (denn mit Ernestinen hatte er sich inzwischen verlobt), und im Umgang mit Klopstock, Claudius und den Stolberg zu leben.

Aeußere Trennung des Bundes.

So war nach zwei Jahren der Bund äußerlich aufgelöst. Die großen

Dinge, die Klopstock mit ihm vor hatte — wenn er wirklich etwas Erhebliches bezweckte — wurden nie offenbar. Auch das Bundesbuch kam nicht heraus.

Fragen wir nun, was dieser Göttinger Dichterverein bisher geleistet, so ist das Resultat allerdings ein sehr bedeutendes. Der Musenalmanach zeigte einen Kreis von Talenten, die sich in der verschiedenartigsten Form aussprachen, einen ganz neuen Aufschwung der Lyrik, einen, neben der Anlehnung an Klopstock, doch neuen poetischen Inhalt. Und grade in der Zeit, da sich der Bund auflöste, stand der Musenalmanach auf seiner glänzendsten Höhe. Er blieb das geistige Band der Freunde und war, von Voß würdig fortgeführt, noch lange Jahre der Ausdruck ihrer dichterischen Bestrebungen, ja die hervorragendste Erscheinung auf dem Gebiet der Lyrik überhaupt.

Wie bedeutend der Almanach den Zeitgenossen entgegen treten mußte, und wie begründet die beispiellose Verbreitung desselben war, wird uns klar, wenn wir die Reihe vorzüglicher Gedichte überblicken, welche darin zuerst erschienen. Betrachten wir nur den Inhalt zweier Jahrgänge, des letzten von Boie besorgten (1774) und des ersten von Voß herausgegebenen (1775). — Der Musenalmanach auf das Jahr 1774 bringt die Chöre aus Klopstock's Bardiet „Hermann und die Fürsten," das damals fast vollendet war, und das „Vaterlandslied." Mehreres von Bürger, darunter die Nachtfeier der Venus, vor Allem die Lenore. Unter den Stolberg'schen Gedichten ragt die prächtige Ode „der Genius" hervor. Hölty, Claudius, Miller, Voß, sind gut vertreten, doch war Voß damals noch nicht in seiner eigentlichen Sphäre, dem Idyll. Er theilt hier (und sogar Miller und Hölty) noch den seraphischen Odenton Klopstock's. Von Göthe endlich bringt der Almanach drei Perlen: den Wandrer, Mahomets Gesang (hier ein Wechselgesang zwischen Ali und Fatema) und Adler und Taube. — Sehr reich ist auch der Jahrgang 1775. Genannt seien nur die Klopstock'schen Oden Unsere Sprache, der Jüngling, und die frühen Gräber. Von Fr. Stolberg Mein Vaterland, Lied eines deutschen Knaben, und die bald sehr beliebte Romanze („In der Väter Hallen ruhte Ritter Rudolf's Heldenarm"). Dann von Voß die künftige Geliebte und seine Ode an Klopstock, und manches Gute von Hölty, darunter die „Elegie auf ein Landmädchen". Auch hier ist Göthe mit zwei Gedichten vertreten: Ein Gleichniß („Ueber die Wiese, den Bach herab") und der unverschämte Gast. — Claudius, G. Jacobi, Pfeffel, Götz, Kretschmann und andre Dichter, auf welche die Zeit etwas hielt, fehlten nicht. Eine besondre Zierde dieser Almanache waren die musikalischen Beilagen. Der große Gluck in Wien brachte Kompositionen Klopstock'scher Oden, Bach in Hamburg hatte mehreres von Klopstock und Voß gesetzt, anderes Benda und Reichardt, der später durch seine Melodieen zu Göthe's Liedern so bekannt wurde.

Mit Voß wanderte die Redaction des von Boie begründeten Musenalmanachs nach Wandsbeck, dann nach Otterndorf, endlich nach Eutin, und brachte sein Bestehen im Ganzen auf 24 Bände. Bis 1780 gab ihn Voß allein heraus, von da ab verbündete er sich mit Göckingk bis 1788. Die letzten Jahrgänge bis 1800 besorgte Voß wieder allein. In der Zeit gemeinsamen Redigirens mit Göckingk war es, wo er, zur Verzweiflung gebracht über die Masse aus aller Welt eingesendeter schlechter Reimereien, sich in jener Ode an den Leidensgenossen Luft machte, einem Cabinetstück geistreichen Humors.*) — Allein auch in Göttingen wurde, da der Verleger das Unternehmen nicht aufgeben wollte, ein Musenalmanach fortgesetzt, der mit dem Voß'schen rivalisirte, ihn sogar überlebte. Er wurde von Bürger und Göckingk (1776—1778) herausgegeben, dann (1779—1794) von Bürger allein besorgt. Von da ab kam er in Reichardt's, später in verschiedene Hände (bis 1805).

Daß Boie von dem Musenalmanach so plötzlich zurück trat, hatte seinen Grund nicht allein in den äußeren Verhältnissen. Er war froh, einen Anlaß gefunden zu haben, wo er, ohne die jüngeren Freunde zu verletzen, sich von einer Schule lossagen konnte, deren Richtung nicht die seine war. Wir haben gesehen, daß er sich, trotz seines mehr französischen Geschmackes, von der Jugend hatte fortreißen lassen. Klopstock's Einfluß war durch die beiden Stolberg herein gezogen worden. Boie schätzte ihn, aber er schätzte auch Wieland, ja Wieland's Dichtungen waren vielleicht mehr nach seinem Geschmack. Er mußte mit ansehen, wie der Göttinger Kreis sich immer mehr in unduldsame Einseitigkeit verrannte, er konnte bei seinem reiferen Geist, bei seinem nüchtern praktischen Verstande unmöglich länger der Vertreter einer Richtung sein, die ihm innerlich widerstrebte. Hatte sich doch auch Gotter seit jener Klopstockfeier, wo der Haß gegen Wieland in Feuereifer ausbrach, vom Musenalmanach losgesagt. Boie war kein Dichter, und wollte es nicht sein, aber ein reges literarisches Interesse erfüllte ihn. Das „Deutsche Chr. Boie.

*) — — —

„Gäte, raufe mit mir das geile Unkraut!
Hurtig, Göckingk, du rechts; ich gäte linksum!
Hier die Quecke von Trink- und Liebesliedern,
Dort elegischen Wermut, Odentollwurz,
Und Saudisteln des Minn- und Bardengesanges,
Taube Nesseln des Epigramms, und langen
Epistolischen Hünerdarm; des Volksliedes
Posist, und der Balladen Teufelsabbiß!
Hurtig! Nicht in den Steig, dort hintern Dornbusch
Hingeschleudert den ekelhaften Unrat,
Aufgehäuft und verbrannt mit Pech und Schwefel.“
— — —

Museum," eine Zeitschrift, die er in den Jahren 1776—1788 (anfangs mit Dohm zusammen) herausgab, war der Ausdruck seines besonnenen und vermittelnden Geistes innerhalb der literarischen und bald auch der politischen Parteien, als die Bewegung der französischen Revolution auch das deutsche Leben in rascheres Pulsiren zu bringen begann. Boie trat bald nach seinem Abschied von Göttingen in den praktischen Staatsdienst, wurde Stabssekretär in Hannover, dann Landvogt zu Meldorf, wo er als dänischer Etatsrath 1806 starb.

Suchen wir nun auch die übrigen Freunde des Dichterbundes auf, um sie in ihrem Leben, wie in ihrer Gesammtthätigkeit einzeln zu betrachten. Wir beschränken uns dabei auf die als Dichter hervorragenden, und beginnen mit dem, dessen Verlust die Freunde am frühsten zu beklagen hatten.

Hölty. Ludwig Heinr. Christoph Hölty (geb. 1748 zu Marieensee bei Hannover) war der Sohn eines sehr kärglich besoldeten Predigers. Von der Schule in Celle kam er 1769 nach Göttingen, um Theologie zu studieren. Bei der Armuth seines Vaters war er darauf angewiesen, sich durch Stundengeben und literarische Brodarbeit selbst fortzuhelfen. Kränklichkeit, die ihn von früher Kindheit an zurückgehalten hatte, und nie verließ, bewirkte dabei, daß er in seinem kurzen Leben nicht über eine dürftige Lage hinaus kam. Er sah wenig von der Welt, und wußte kaum vom Genuß des Lebens zu sagen. Als die Bundesglieder Göttingen verließen, begleitete er M. Miller nach Leipzig, und besuchte hierauf Voß in Wandsbeck. Da aber die Anzeichen der Schwindsucht immer drohender bei ihm auftraten, begab er sich nach Hannover, um sich dem berühmten Arzte Zimmermann anzuvertrauen. Ihm war nicht zu helfen, er starb ein Jahr darauf, im Herbst 1776.

Hölty's Charakter spiegelt sich in seinen Dichtungen. Bei seinen körperlichen Leiden zur Schwermuth geneigt, nahm er doch mit stiller Freude an dem lebensmuthigen Streben und Treiben Theil. Der Tod, dessen Nähe er immer zu spüren hatte, war ihm kein Schrecken, er sah ihn, da er nur mit zweifelvoller Frage in eine Lebenszukunft blicken konnte, als einen Freund an, der ihn dahin führen mußte, wo er mit Allen, die er liebte, wieder vereinigt sein würde. Hölty ward von den Bundesgliedern sehr geliebt. Sie ehrten sein schwermuthsvolles Wesen, denn sie kannten die Ursache, und freuten sich der reinen Heiterkeit, mit der er zu andern Zeiten, gleich einer verklärten Natur, unter ihnen lebte.

Auch auf Hölty übten die verschiednen Richtungen der Schule ihren Einfluß, aber nicht zu seinem Vortheil. Es kam nicht aus seinem Herzen, wenn er urbardische Töne anstimmte (wie in „Teut und Minneholb") oder scherzhafte Balladen sang. Das war der Tribut, den er der Schule entrichtete, und er that es nur sparsam. Seine Sphäre ist eine rein ätherische, wo stille Wehmuth und kindliche Frömmigkeit sich einen, und ab und zu ein

Himmelsstrahl der Freude über das bescheiden genügsame Dasein glänzt. Da singt er der „künftigen Geliebten“ in mehr als einem Liede entgegen, nicht ohne Ahnung, daß ihre Gegenwart ihm nie beschieden sein werde. Oder es streift auch wohl ein schönes Bild an ihm vorüber, dessen Blick ihn lebhafter durchzuckt. Er sammelt alle vollsten Töne zum Gesang, aber er fühlt, daß die holde Erscheinung theilnahmlos an seinem unscheinbaren Wesen vorüber gegangen, und wie er verschüchtert und um so stiller in sich selbst zurück kehrt, so endet sein Lied in wehmüthigem Verhallen. Und in diesem Gefühl des Entsagens und Entbehrens erschafft er sich Bilder frühen Verlustes, und schildert gern Scenen, wo der Liebende trauernd der Bahre seines Mädchens folgt (so in der „Elegie auf den Tod eines Landmädchens“), oder auf ihrem Grabe weint („der arme Wilhelm“). Sein Gesang schwebt über Kirchhöfe, wo die Lüfte der Nacht mit halb verwelkten Kränzen auf den Gräbern früh Verstorbener spielen; oder gleitet mit dem Lichte des Vollmonds in die Stille der Dorfkirche, wo das Flittergold und die Bänder an den Brautkronen wehen, die der Schmerz des Verlassenen dem heiligen Orte geweiht hat. Immer knüpft er gern an Tod und wehmüthiges Aufgeben lebendigen Glückes an, und wenn er sich durch den gegebenen Fall tiefer ergriffen fühlt, wie in der Elegie am Grabe seines Vaters („Selig alle, die im Herrn entschliefen“), dann gebietet er über Gemüthstöne, die an frommer Innigkeit ihres Gleichen suchen. Aber diese einsame Dichterseele, die in ihrem armen Erdenleben das Vergängliche immer vor Augen hatte, suchte doch überall die Spuren der Erinnerung und Liebe auf, womit das Dahinschwindende der Vergessenheit entzogen wurde. Fortzuleben in den Herzen der Freunde, durch sie und mit ihnen in der Dichtung fortzuleben, eine fallende Blüthe aus den Kränzen unsterblichen Ruhmes für sein Grab zu gewinnen, das wünschte und hoffte auch der bescheidne Hölty. Und auch das Gefühl der Jugend tauchte in ihm auf, unverkränkelt und ungetrübt.

Wenn er mit seinem Voß, der ihn bei aller Verschiedenheit des Wesens besser verstand, als die Uebrigen, wenn er mit Voß in die Frühlingslandschaft hinausging, dann fanden sie wohl eine Laube in einem stillen Pfarrgarten, und erbaten sich die Erlaubniß, dort verweilen zu dürfen. Und wenn Hölty dann den „Frühling“ des auch zu früh dahingeschiedenen Kleist aufschlug, und der Blüthenschnee des Apfelbaums sich über die Blätter streute, daß die Buchstaben darunter verschwanden, — da wurde auch das melancholische Auge Hölty's groß, und — „Rosen auf den Weg gestreut!“ sang er in frischer Lebensstimmung. Er selbst munterte zur Freude auf — „wer wollte sich mit Grillen plagen, so lang noch Lenz und Jugend blühn?“ — und gab sich ganz dem Gefühl hin, wie wunderschön Gottes Erde sei! Und dann warf er auch einen klingenden Liederton in den Jubelsturm der Freunde: „Ein Leben wie ein Paradies gewährt uns Vater Rhein!“ Mochte er auch oft

scheinbar in sich gekehrt unter ihnen sitzen, wenn die gute Stunde ihn fand, erklang in seinem Gemüth ein Liederquell, unschuldig froh, von liebenswürdiger Zufriedenheit.

Jene Vorliebe für ländliche Zustände, die sich, wie oben schon gesagt, bei dieser ganzen Dichtergruppe zeigt, spricht sich bei Hölty ganz besonders aus. Nicht blos preist er in seiner Ode „das Landleben," er knüpft überall, ob er erzählt, oder singt, daran an. Das Dorf mit seinen Tänzen und Festen, seinem Kirchlein und Friedhof, mit seinen Spinnstuben und Spuckgeschichten ist sein Lieblingsthema. Der volksthümliche Aberglauben giebt ihm allerlei Motive an die Hand. Wenn er im Schauer der Mainacht die Hexen ausziehn, drollige Ungeheuer um die Zäune schleichen, und wackelnde Gespenster an die Thür klopfen läßt, daß die spinnenden Mägde Entsetzen ergreift, und jeder Bösewicht im Innersten schaudert, dann bringt er es auch zu einer gewissen Komik. Solche populäre Teufeleien wendet er (angelehnt an Bürger's Lenore) auch auf die Ballade an, wie in „Töffel und Käthe," und selbst das Burleske dieser Geschichten wirkt bei ihm angenehmer, als die Komik seiner mythologischen Balladen.

So verschieden Hölty's Dichtung ist von dem tumultuarischen Ungestüm seiner Freunde, so wurde sie davon nicht verdrängt, sondern jeder ließ seinen Aeolsharfentönen Raum und lauschte ihnen gern. „Ihr Freunde," singt er beim Abschiede vom Leben, „hänget, wenn ich gestorben bin, die kleine Harfe hinter dem Altar auf, wo an der Wand die Todtenkränze manches verstorbnen Mädchens schimmern!" Dann werden im Abendroth die Saiten von selbst tönen, „leise wie Bienenton." Und sie tönten von selbst, seine Lieder zählten lange Zeit unter die Lieblingslieder der Nation, und noch heut kehrt man gern zu ihnen zurück. Sie zeigen eine harmonische und von Grund aus sittlich reine dichterische Natur.

M. Miller. Hölty's Wesen verwandt, aber beschränkter und einseitiger, ist der Mitstifter des Bundes, Johann Martin Miller aus Ulm (geb. 1750). Er kam nach Göttingen 1770, um Theologie zu studieren, begab sich vier Jahre darauf nach Leipzig, von wo aus er einem Rufe als Vicar am Gymnasium seiner Vaterstadt folgte. Später wurde er Prediger am Münster daselbst und Professor der Theologie, in welchem Amt er bis zum Jahr 1814 lebte. — Miller war ebensowenig eine stürmerische Natur, als Hölty, er ließ sich von seiner aufgeregten Umgebung eben mitnehmen, trotz der weichlich sentimentalen Richtung seines Wesens. Miller wurde in seinen Romanen der Hauptvertreter der verschwommenen Empfindsamkeit, in seiner Göttinger Zeit jedoch war diese durch das Frohgefühl der Jugend, wohl auch durch den Einfluß kräftigerer Freunde, besonders Voßens, noch in Schranken gehalten. Wie beliebt Miller unter den Bundesbrüdern war, zeigen die vielen Lieder, die an ihn gedichtet wurden. Er vertritt das weibliche Element unter den

Göttingern, Voß schildert ihn an Brückner als eine mädchenhafte Gestalt, mädchenhaft in seinem Empfinden und Dichten. Dem Klopstock'schen Fluge der Andern konnte er nicht nachfolgen, dagegen lehnt er sich vorwiegend an seinen Freund Hölty, auf dessen Hang zur Wehmuth er eingeht, wie er auch in der Vorliebe, ländliche Verhältnisse in elegischer Schilderung vorzuführen, mit ihm übereinstimmt. Zuweilen nähert er sich auch wohl der derberen Darstellung Voßens. Miller hatte das Talent leicht fließender und harmonischer Form, seine Lieder sind sangbar, zur Musik auffordernd. Ohne Tiefe des Gemüths geben sie so viel Durchschnittsempfindung, als der Gesellschaftsgesang vertragen kann, und so machten sie die Runde durch ganz Deutschland. Noch heut ist manches davon in der Erinnerung, wir brauchen nur Liederanfänge zu nennen, wie: „Das ganze Dorf versammelt sich" — „Für mich ist Spiel und Tanz vorbei" — „Was frag' ich viel nach Geld und Gut?" — Ein neues Element brachte er mit in den Göttinger Kreis, das alte Minnelied, an dessen Nachbildungen er, Hölty und Voß sich vielfach übten. Mit letzterem blieb er auch in der Entfernung in geistigem Verkehr, und sandte ihm reichliche Beiträge für die Musenalmanache.

Seine eigentliche Berühmtheit aber verdankte Miller seinen thränenreichen Romanen. Im Jahre 1774, als der Bund sich noch in Göttingen zusammen befand, erschien Göthe's Werther. Wie von einem elektrischen Schlag fühlte sich die Zeit, vor Allem die jüngere Generation durchzuckt. Das Stürmen und Drängen einer in allen Fibern und Regungen hochgespannten Subjektivität, ihre Auflehnung gegen alle Schranken, ihr Zerfließen in Selbstverweichlichung, das Ringen egoistischer Unduldsamkeit bis zur verzweifelnden Selbstvernichtung, hier war es zum Erstenmal furchtbar mahnend zum Abschluß gebracht. Die Zeit verstand es anders, und wollte darin eher eine Aufmunterung, als eine Warnung erkennen. Die sentimentale Gefühlsschwelgerei wurde zuerst ergriffen und weiter fortgeführt. — Zwei Jahre nach dem Erscheinen des Werther ließ Miller seinen „Siegwart, eine Klostergeschichte" ausgehn; der gewaltigen Erschütterung des Werther folgte die unaufhaltsame, breite, jammerselige Thränenfluth des Siegwart. Man rettete sich aus jener in diese, aus der verwirrenden Tollkühnheit des Entschlusses in das behagliche Gehenlassen eines weibischen Wehgefühls. Liebende, ohne Energie, ohne menschliche Tiefe, schlaffe Schattengestalten, Thränenlauge statt des Bluts in den Adern, werden durch das Leben getrennt, und durch Klostermauern einander auch für das Leben entrissen. Nach hingeweinten Jahren wird der verkümmernde Mönch zu einer sterbenden Nonne gerufen, und erkennt in ihr die Geliebte. Auf ihrem Grabe entseelt liegt endlich seine elende Erdenhülle. Siegwart.

Weder im Siegwart noch in Millers übrigen Romanen sind menschliche Verhältnisse tiefer, ist das Leben in seiner Wahrheit erfaßt, Unkenntniß und

Unreife verbergen sich hinter unabsehbar breiter moralisirender Empfindelei. Die Konflikte mit der bestehenden Weltordnung, der Gesellschaft, den bürgerlichen Schranken, stacheln nicht, wie im Werther, die Leidenschaft einer tiefen Menschennatur auf, sondern stoßen das schwache Subjekt in ein verzichtendes Unterliegen, bis zum willenlos kläglichen Hinsiechen und Aushauchen des Lebens. Aber kaum hat der Werther einen so großen Beifall gefunden, als Millers Romane. Sie wurden mit Thränen verschlungen, in alle Sprachen übersetzt und fanden eine lange Nachahmung.

Wie Göthe über Miller und andre dachte, welche das, was er künstlerisch in sich abgethan hatte, mißverstehend als neue Ausgangspunkte nahmen, darauf werden wir später kommen. Aber unter den Verständigeren, die durch das Verkehrte dieses Siegwartisirens unbeeinträchtigt blieben, waren doch auch die Göttinger Freunde. Voß hatte dem ersten Roman Miller's anfangs noch versucht die besten Seiten abzugewinnen. Auf die Länge konnte er es nicht mehr, und er wurde noch ungehaltener, als Miller in seinem „Karl von Burgheim" alte Erinnerungen taktlos travestirt hatte. „Deine Romane gehören mehr oder weniger zur Ohrenhängerei," schreibt ihm Voß. „Sage mir nichts von dem Beifall des Volks und dem Frohlocken der Buchhändler. Deine Freunde, deren Urtheil Dir mehr gelten muß, als Hans Hagels, sind unzufrieden mit Deiner Arbeitsamkeit, und Dein alter Voß sagt Dir's aufrichtig, daß er's ist. Besonders halte ich Deinen letzten Roman, und die Art, wie Du den Bund und namentlich die guten Stolberge producirst, für eine Sünde." Auch an Boie und Hölty läßt sich Voß über Miller's „Wasserromane" aus und deren „ewiges Moralgeschwätz und Nutzenstifterei." — Die sentimentale Vielschreiberei Miller's umfaßt dabei nur drei Jahre. In dieser Zeit entstanden vier Romane, die im Ganzen zehn Bände umfassen. Damit war seine literarische Thätigkeit so gut wie zu Ende. Was er zu sagen gehabt, schien mit Einer Fluth dahin geschwemmt, in seinem 29ten Lebensjahre hatte er nichts mehr zu sagen. Spät, nachdem die Mißstimmung, welche Voßens Aufrichtigkeit hervorgerufen, verschmerzt und Miller's Romane bereits vergessen waren — dreißig Jahre seit dem Abschied von Göttingen (1804) — sahen sich die Freunde wieder, und fanden sich von Neuem als alte Bundesbrüder. —

Jene schrankenlose Subjektivität, die auf ihr „Naturrecht" pochend gegen das Recht gesetzlicher und sittlicher Grenzen Sturm lief, sollte in einem und zwar in dem begabtesten Dichter des Göttinger Kreises in trauriger Weise zu Falle kommen, in Bürger. Was Göthe im Werther, was Klinger und Lenz in ihren Dramen, was die Dichter der Sturm- und Drangzeit nur in Bildern und Gestalten der Phantasie hinstellten, das gewaltsame Zerreißen ehrwürdiger Bande, durch die das Genie sich beengt fühlte, das trat mit

Bürger, wenigstens nach einer Seite hin, in die Wirklichkeit. Aber schwer wie die Sünde gegen die sittliche Ordnung wurde die Buße.

Gottfried August Bürger (geb. 1748 zu Molmerswerde bei Halberstadt) erhielt seine Erziehung auf den Schulen zu Aschersleben und Halle. Da der Vater, Pfarrer in seinem Geburtsort, früh starb, übernahm der Großvater die Sorge für ihn, und bestand darauf, trotz der Abneigung Bürger's, einen Theologen aus ihm zu machen. Lange konnte der Plan nicht festgehalten werden. Bürger blieb in Halle und kam in Verbindung mit Klotz, durch den ihm zwar der Geschmack an der alten Literatur erweckt wurde, der ihn aber zugleich in sein ausschweifendes Leben mit fortriß. Der Großvater, davon in Kenntniß gesetzt, rief den Enkel zurück, doch gestattete er ihm, nach Göttingen zu gehn, um dort das Studium der Rechte zu beginnen (1768). Es währte nicht lange, so taumelte, und zwar wiederum durch alte Beziehungen zu Klotz, seine ebenso sinnlich glühende als schwache Natur einem neuen Uebermaaß entgegen. Die Folge war, daß der Großvater von nun an seine Hand gänzlich von ihm abzog. Der rathlose Jüngling kam in die unglücklichste Lage, die um so weniger geeignet sein konnte, Regel oder Plan in sein Leben zu bringen. In diesem Zustande lernte Boie ihn kennen. Bürger.

Wir haben schon gesehen, wie väterlich dieser sich des Halbverlornen annahm, um den Menschen, wie den Dichter zu neuem besserem Aufleben zu erwecken. Vorerst wurde Gleim zu einer Unterstützung gewonnen, während Boie's Bemühungen es gelang, Bürgern, nach Vollendung seiner Studien, eine Anstellung als Justizamtmann zu Altengleichen, in der Nähe von Göttingen, zu verschaffen. Die Versöhnung mit dem Großvater wurde dadurch wieder angebahnt. — Gewiß war auch der Umgang mit den Bundesfreunden eine Zeitlang von sittlichem Einfluß auf Bürger's Leben. Wir haben oben schon die Gründe kennen gelernt, die ihn in einen gewissen Gegensatz zum Bunde brachten; allein die ideale Richtung, dabei das ernste, tüchtige Streben der Andern verfehlten doch nicht, sein Wesen in ihrem Verkehr zu zügeln. Freilich war es nicht von Dauer. Die schönsten Eigenschaften seiner Dichternatur, Erhebung und Kräftigung des moralischen Charakters, scheiterten an seiner sittlichen Schwäche, an seiner zügellosen Sinnlichkeit.

Im Jahr 1774 verheirathete er sich mit der ältesten Tochter des Justizamtmann Leonhart in Niedeck. Allein das Eingehen dieser Ehe zeigt bereits eine schwere Verwirrung sittlicher Anschauungen. Denn schon (so erzählt er selbst) als er mit seiner Braut vor den Altar trat, trug er den Zunder der glühendsten Leidenschaft für die jüngere Schwester Molly im Herzen. Diese Leidenschaft legte sich nicht, sondern wurde durch eine Reihe von fast zehn Jahren immer heftiger, immer unauslöschlicher. In demselben Maaße, als er liebte, wurde er von der „Höchstgeliebten“ wieder geliebt. „Was der

Eigensinn weltlicher Gesetze nicht gestattet haben würde, das glaubten drei Personen sich zu ihrer allseitigen Rettung vom Verderben selbst gestatten zu dürfen. Die Angetraute entschloß sich, mein Weib öffentlich und vor der Welt nur zu heißen, die andre insgeheim es wirklich zu sein." Daß dies Abkommen nicht gehalten wurde, zeigten die Folgen. Zu einem solchen Verhältniß vollkommenster Unsittlichkeit, in welchem alle drei Personen sich tief unglücklich fühlten, ohne die Kraft zu haben, ihr Joch zu zerbrechen, kam äußerer Druck, der ihre Lage noch trostloser machte. Zwar gelangte Bürger nach dem Tode seines Schwiegervaters zu einigem Vermögen, allein er ließ sich verleiten, eine große Pachtung zu übernehmen, bei welcher, da weder er noch seine Frauen zu wirthschaften verstanden, Alles wieder verloren ging. Auch sein Amt durfte er bald nicht mehr verwalten. Er zog nach Göttingen (1784), und so versuchte er sich als Privatdocent der Aesthetik und schönen Literatur. Die Versuche fielen weder glänzend noch einträglich aus, und er mußte zu der Brodarbeit des Uebersetzens greifen. Das Elend des Hauses wurde endlich durch den Tod seiner Frau gehoben, und er verheirathete sich mit Molly. Aber nur kurze Zeit währte das Glück, da auch sie bald darauf starb. Es war ein harter Schlag, von dem er sich nicht wieder zu geistiger Freiheit erholte, aber noch nicht der härteste. Der Fluch der Sünde, den er auf sein Haus geladen, sollte furchtbar auf ihn zurück fallen. — Ein von seinen Dichtungen hingerißnes Mädchen, Elise Hahn (aus Stuttgart) erklärte ihm in Versen ihre Liebe, und bot sich ihm zur Frau an. Eine Mutter für seine Kinder war Bürger willkommen, er heirathete seine leidenschaftliche Verehrerin. Es war ein kurzer Rausch weniger Wochen, in den er noch einmal taumelte. Die dritte Frau war nicht gewillt, ernste Pflichten zu übernehmen. Leichtfertig, ohne Sinn für Haus und Familie, erschreckt von der Dürftigkeit, von der sie sich umgeben sah, wurde sie die Geißel des schwer Gedemüthigten. Offenkundige Treulosigkeit von ihrer Seite kam dazu, und Bürger ließ sich von ihr scheiden. Er überlebte diese letzte Schmach seines Hauses nur um zwei Jahre. Körperlich und im Gemüth zerrüttet, von seinen Freunden verlassen, sogar in seinem Dichterruhm, der der letzte Halt für ihn gewesen, durch Schiller's Recension seiner Gedichte, beeinträchtigt, starb Bürger 1794. Gern verhüllte man die peinigenden Verhältnisse seines häuslichen und Privatlebens, aber seine Dichtungen sind der Spiegel desselben, sie reden laut von den beklagenswerthen Verirrungen, nicht nur des Menschen, auch des Dichters.

Wir haben Bürger als das größte Talent des Göttinger Kreises bezeichnet, aber mehr noch, er war nächst Göthe die lyrisch am tiefsten angelegte Natur dieser Zeit. Formbildung, Reichthum der Empfindung, Ausdrucksfähigkeit der Stimmung stehen ihm im vollen Maaß zu Gebote. Er versteht es, den kräftigsten Ton anzuschlagen, und wieder in einer melodischen Weich-

heit zu singen, daß man die bloße Sprache zur Musik erhoben glaubt. Dies wird, wie er leider nach keiner Seite hin ein Maaß kennt, auch wohl zur Weichlichkeit, die die jungen Göttinger Genossen an ihm auszusetzen hatten. Allein die Fähigkeit, dichterische Form und Stimmung in Harmonie zu bringen, ist bei ihm wenig, gegen die erstaunliche Gewalt, mit welcher er der Leidenschaft Sprache zu geben versteht.

Bürger ist um so mehr ein Hauptvertreter der Sturm- und Drangperiode, als er mit seinem eignen Leben in den Kampf gegen das Bestehende tritt. Erleben des Poetischen war ja das Losungswort der neuen Zeit, und Bürger dichtete, wo er sein inneres Empfinden und Ringen sang, nur was er erlebte. Und all sein Ringen galt dem „Eigensinn weltlicher Gesetze," wie er es nannte, also in seinem Falle vor Allem der Ehe. In seiner Verkennung ihrer sittlichen Bedeutung, ist sie ihm nur eine Fessel, die die alleinberechtigte Leidenschaft hindern will, und darum eine hassenswerthe Fessel. Wer ihr das Wort redet, ist ein „kalter Vernünftler," der mit Spott zurück gewiesen wird. Das Subjekt, auf sein „Naturrecht" pochend, will von keiner Beschränkung wissen, und macht seinen Egoismus, seine Willkür, die zügellose Sinnlichkeit, zum Gesetz. Die ganze Reihe von Gedichten an Molly vertheidigt diese Berechtigung der Leidenschaft mit aller Sophistik der Selbstbethörung. Wie kann, wie darf ein weltliches Gesetz der Leidenschaft gebieten? Diesem Gesetz Hohn zu sprechen, kann das noch Sünde sein? Und wenn es Sünde ist, so mag Alles darum zu Grunde gehn, diese Sünde ist Befreiung, der Taumel des Sinnenrausches Glückseligkeit. Aber nur eines Schrittes braucht es bis zum Erwachen. Es bringt keine Erkenntniß, höchstens diejenige, daß statt der Befreiung nur schwerere Gebundenheit die Sinne belaste; und das Erwachen ist ein Nothschrei der Verzweiflung, statt des Himmels eine Hölle des Daseins zu erblicken. Zu schwach und willenlos, sich aus dieser Hölle empor zu reißen, zieht die gegen alle Sittlichkeit betäubte Leidenschaft den qualvollsten Genuß vor. Sie glaubt an keine Schuld, sie glaubt nur an ein inneres Gesetz, das nichts andres ist, als die Gesetzlosigkeit, und flucht dem äußeren Gesetz, das jenem gebieten will. *Stimmung und Lyrik.*

Bei einer so tief angelegten dichterischen Natur, wie Bürger, gewann diese Dialektik der Leidenschaft, dies Toben des Glücks und diese Qual des Ringens einen Ausdruck, der wahrhaft erschütternd wirkt. Alles, was seine Poesie an den Namen Molly knüpft (und es ist die Hälfte seiner Lyrik), gleicht einem Strom von dämonischer Gewalt, der alles Denken, Wollen, Empfinden der menschlichen Natur mit sich fortreißt. Da giebt es kein Verschleiern, kein Verhehlen; Freude, Schmerz, die unbändigsten Regungen des Herzens treten unverhüllt, oft mit erschreckender Wahrheit ans Tageslicht und zeigen in verführerischen Rhythmen alle Ergüsse des Gemüths nach einem einzigen Ziele hingelenkt.

Aber jenes traurige Resultat seines Lebens, welches selbst eine am tiefsten und reichsten ausgestattete Natur ohne sittliches Gesetz unabwendbar ihrem Verfall entgegen eilend zeigt, offenbarte sich auch in der Dichtung. Denn wo kein sittliches Gefühl ist, wie soll da das Aesthetische gewahrt werden? Bürger's Realismus, der weniger das poetisch Wahre, als das Wirkliche im Auge hat, verstößt gar zu häufig gegen die Schönheit, ja die innere Verwirrung läßt ihn häufig geradezu das Häßliche betonen. Aber trostloser noch ist die Erschöpfung. Wenn, nachdem alle Flammengluthen in bittrer Lebenserfahrung und Enttäuschung erloschen sind, kein innerer Halt geblieben ist, keine innere Mahnung ein Aufraffen gebietet, sondern die verweichlichte Natur in charakterloser Schwäche hinsiecht, dann ist die Poesie am Ende. Was auch in ihrer Form noch gesagt werden mag, um den Inhalt ist es geschehn. Wo das pathologische Interesse anfängt, hört das rein poetische auf.

Doch wenden wir uns von dieser Betrachtung zu Gebieten, wo der Dichter in seiner Bedeutung und Größe erscheint. Diese wurde schon von seinen Göttinger Freunden anerkannt, wie denn seine eigentlichen poetischen Meisterwerke vor jener Zeit entstanden, da eine unglückliche Leidenschaft ihn ganz gefangen nahm. — Auf Bürger hatte wohl Boie's Kritik, die Richtung des Bundes aber kaum einen Einfluß. Er nahm manche Themata, die nun einmal in der Luft lagen, auf, bearbeitete sie aber auf seine eigne Weise. So die Freude an ländlicher Einfachheit, wie sein anmuthiges Gedicht „das Dörfchen" sie ausspricht. Den Mond anzusingen, war von jeher Poetenart, und auch der gar nicht sentimentale Bürger konnte nicht umhin, ihm seinen Tribut zu bringen. Aber sehr unterscheidet sich sein Lied an den Mond von denen der Göttinger Bundesfreunde, denn während jene meist mit feierlicher Wehmuth anheben, sagt er ihm „Ei schönen guten Abend dort am Himmel!" und fängt eine gemüthliche Plauderei mit ihm an. Der Tyrannenhaß in seiner Abstraktion war ihm fremd, dagegen wendete er denselben einmal mit schärferem Blick auf den konkreten Fall an, in dem Gedicht: „Der Bauer an seinen durchlauchtigen Tyrannen," worin der Verzweiflungsruf des von seinem Junker gepeinigten Leibeignen viel eindringlicher zum Gewissen spricht. Auf andre Lieder, wie das Feldjägerlied („Mit Hörnerschall und Lustgesang") und das Trinklied („Ich will einst bei Ja und Nein"), die noch frisch im Gesang der Jugend fortleben, braucht nur hingewiesen zu werden.

Balladendichtung.

Seinen höchsten Ruhm aber erreichte Bürger in der Ballade. Ein volksmäßiger Erzählungston entsprach seinem Wesen von Anfang an, und er hatte sich darin geübt, noch bevor Herder darauf hingewiesen. Allein bei dem Mangel eines ernsteren Gesichtspunktes war er auf jene gräuliche Bänkelsängermanier gefallen, die Gleim besonders kultivirt hatte, worin irgend eine Liebes- oder Mordgeschichte in halb burlesker Weise erzählt wird. Eine der

frühsten Arbeiten Bürger's dieser Art ist die Ballade „Zeus und Europa," ein rohes und schlüpfriges Machwerk. Hier hatte Boie besonders zu steuern, und mit gutem Rath an die Hand zu gehn. — Aber sobald Herder in den Blättern „von deutscher Art und Kunst" das Verständniß des Volksmäßigen eröffnet hatte, und zugleich die Sammlung brittischer Volksgesänge und Balladen des Engländers Percy in Deutschland bekannt wurde, sah Bürger seinen Weg vorgezeichnet. Ja er fühlte sich um so beglückter, als er das, was jetzt als Losung für die neue Dichtung ausgerufen wurde, Natur und Volksmäßigkeit, in seiner eignen Natur begründet fühlte.

Während der Bund in Göttingen noch streng an dem Klopstock'schen Programm festhielt, war Bürger beschäftigt (im Winter 1773), ein Meisterwerk zu erschaffen, welches bald das Prachtstück des neuen Musenalmanachs werden sollte. Es war die Lenore. Die Arbeit ging langsam, sorgfältig, aber mit ganzer Freude an der schöpferischen Kraft vor sich. Bruchstückweise sandte er das Fertige an Boie, und beide beriethen, sonderten und feilten. Wenn jemals das Bestreben, volksthümlich zu sein, mit Erfolge gekrönt wurde, so war es hier der Fall. Schon öfter sprachen wir es aus, wie mißlich, meist unberechenbar und vom Zufall abhängig es für die Dichtung ist, ein Volkslied hervorzubringen, wie selten ein solches Ziel vom Standpunkte der Kunst aus erreicht wird. Gilt es doch nichts Geringeres, als ein Verzichten auf alle üblichen Kunstmittel, ja auf das Kunstgesetz selbst, dem die Dichtung nicht entsagen zu können scheint, ohne ihr eigenstes Wesen zu zerstören. Das ganze Geheimniß volksthümlicher Wirkung liegt aber für den Dichter in der Versetzung seines Standpunktes. Nicht von oben herab für das Volk, sondern mitten im Volke stehend und wurzelnd muß er singen, alles Wissen und Können, alle Begriffe des Kulturlebens unberührt lassen, und ganz in den naiven Anschauungen des Volkes aufgehn. Versteht er dies, so kommt ihm jedes Verzichten auf übliche Kunstmittel zehnfach zu Gute, denn die natürlichen Mittel der Volkspoesie sind so reich und nachdrücklich, daß bei treffender Verwendung eine künstlerische Wirkung ebenso bedeutend, ja bedeutender abzusehen ist. Das keck von einer Situation in die andere Springende der Darstellung, welches alle unwesentlichen Vermittlungsglieder voraussetzt, giebt den Vortheil, daß die Hauptmomente kräftig auf einander folgen. Aber diese Hauptmomente liegen weniger in der Ausprägung äußerer Vorgänge, als in der Betonung innerer Zustände. Das Gemüth muß zum Gemüthe sprechen. Ein andres Element des Volksliedes ist das Dialogische der Form, welches, kundig behandelt, den Gang der Handlung zu dramatischer Lebendigkeit zu steigern vermag. Alle diese Vortheile faßte Bürger sicher auf, und da er in der volksthümlichen Anschauung durchaus zu Hause, der poetischen Form aber in hohem Grade Meister war, löste er auf dem

Lenore.

Gebiet der Ballade ein Problem, das immer zu den schwierigsten gezählt werden muß.

Schon der Stoff ist mit sicherem Blick aus dem Volksleben gegriffen. Der Streit, ob Bürger's Lenore nach einer deutschen Sage, oder einem englischen Vorbilde gearbeitet, oder ob es eine freie Erfindung sei, ist gleichgültig, und es thut dem Gedicht keinen Abbruch, wenn man eingesteht, daß sich allerdings eine englische Ballade vorfindet, die eine ähnliche Geschichte erzählt. Poetische Stoffe sind Gemeingut aller Literaturen, und der fremdeste wird nationales Eigenthum derjenigen Literatur, die ihm den nationalsten Ausdruck zu geben weiß. Jene englische Ballade, von welcher Bürger sich angeregt fühlte, erzählt ganz allgemein, wie ein Mädchen von dem Geist ihres verstorbnen Geliebten in's Grab geholt wird. Was aber machte Bürger daraus! So fest verschmolz er den Stoff mit deutschem Geist und deutschen Verhältnissen, daß er untrennbar davon wurde, und das Vorbild, kaum noch erkennbar, dahinter verschwindet. Vor allem ist der sichere poetische Griff zu bewundern, mit dem er die nächste Vergangenheit, die fast noch zur Gegenwart gerechnet werden konnte, für die Einkleidung seines Stoffes erfaßte. Der siebenjährige Krieg war noch in ganzer Erinnerung, das preußische Heldenthum durch und durch volksthümlich. Einen der in der Schlacht gefallenen Heldensöhne als Geist wieder vorzuführen, um das seiner Braut gegebne Treuewort einzulösen, mußte schon den allgemeinen Antheil erwecken. Aber weit über die stoffliche Bedeutung geht die poetische Behandlung. Wie das Volkslied breite Motivirungen, Uebergänge und Ausmalungen von sich fern hält, so reihte auch Bürger scharfe Umrisse, starke Farben und tiefe Schatten hart an einander. Der erste Theil stellt, nach kurz einführender Erzählung, die Seelenstimmung der Heldin in dialogischer Form dar. Mit den einfachsten Zügen spricht sich ein leidenschaftlicher Schmerz in ergreifenden Gemüthstönen aus. Der zweite Theil, der nächtliche Ritt, ist fast ganz Schilderung, die aber, dialogisch unterbrochen, zugleich zur Handlung wird. Alles, was der Volksglaube an Gespensterspuk und unheimlichem Wesen an die Mitternachtstunde knüpft, saust im Geisterritt mit vorüber, eine lebendige Bilderreihe der Schrecken, mit welchen die aufgeregte Phantasie alle Besinnung aus dem zerrütteten Gemüth verjagt. Nie ist das Grausenhafte, die Wechselwirkung zwischen der äußeren Natur und der Seelenstimmung, so einfach und vertieft wie hier ausgedrückt worden. Die Darstellung übt eine so fortreißende Gewalt, daß der Hörer sich mit an die Hufen des Geisterrosses gebannt glaubt, bis zum erschütternden Ende.

Und wirklich fühlte sich die ganze Nation von diesem großartigen Gedicht sogleich ergriffen. Es wurde populär im vollsten Sinne, es hatte die gleiche Wirkung, ob es in hohen oder niederen Bildungskreisen vorgetragen wurde. Was die Volksballade zu leisten vermag, das zeigte Bürger's Lenore in

Deutschland zuerst, und in glänzendster Weise. Die Balladendichtung wurde allgemein, und auch im Göttinger Kreise übte man sich, wie wir gesehen, in der Nachahmung. Allein diese Höhe, wie in der Lenore, erreichte auch Bürger nicht zum zweitenmal, wie reich ihm auch die Balladenstoffe in den nächsten Jahren zuströmten, und wie schaffensfreudig er die von ihm festgestellte Dichtungsgattung noch auszubilden eilte. An englische Stoffe knüpfte er gern an, so im „Graf Walter," in „Suschens Traum," in der „Entführung" und in den noch vorzüglichen Gedichten „der Bruder Graurock" und „der Kaiser und der Abt." Zu seinen schönsten Dichtungen dieser Zeit gehört auch noch „der wilde Jäger," und sehr populär wurden die mehr auf moralischer Grundlage aufgebauten: „Das Lied vom braven Mann" und „die Kuh." In anderen dagegen, wo er es mehr auf eine breite novellistische Entwicklung absah, war er, da sein Kompositionstalent nicht ausreichte, nicht eben glücklich. Je mehr Bürger in seinem eignen Leben das menschliche Maaß verlor, desto mehr, wie wir gesehen, schwand ihm auch das künstlerische. Denn ein künstlerisches Maaß hatte er taktvoll auch auf seine volksmäßigen Balladen der besseren Zeit anzuwenden verstanden. Aber dieses ließ er immer mehr aus den Augen, er verfiel in Manier, und schlimmer noch, die alten Fehler seiner frühsten Zeit tauchten wieder auf. Die Stoffe wurden gräßlich, die Ausführung verweilte gern bei dem Haarsträubenden, und überschritt jedes ästhetische Maaß. Balladen, wie „des Pfarrers Tochter von Taubenheim," machen nur noch den Eindruck des Häßlichen und Abstoßenden. Ebenso unglücklich fielen diejenigen Gedichte aus, worin er den humoristischen Ton vorwalten ließ. Hier kam er gradezu wieder bei der alten Bänkelsängerei an, wie im „Raubgrafen," vor Allem in dem cynischen Machwerk „Frau Schnips."

Das strenge Urtheil, welches Schiller in seiner Recension von Bürger's Gedichten über ihn fällte, ist bekannt. Der unglückliche Dichter verdient eine mildere Beurtheilung. Was Göthe über Günther ausspricht, kann auch auf ihn angewendet werden: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben, wie sein Dichten." Aber seine dichterische Bedeutung ist nicht hinwegzuläugnen, selbst wenn man zugesteht, daß die wenigsten seiner Dichtungen einen reinen und wohlthuenden Eindruck hinterlassen. Er war ein Talent, wie die Literatur deren an Tiefe und Kraft des Ausdrucks nicht viele aufzuweisen hat, und ein einziges seiner Gedichte, die Lenore, reicht hin, seinen Dichterruhm zu verewigen. —

Die Grafen Stolberg.

Mit den Brüdern Stolberg wenden wir uns wieder zu den engeren Bundesmitgliedern. Sie können füglich beide zusammen gefaßt werden, da der ältere, an Talent sehr unbedeutend, dem jüngeren eben nur nachahmte, so weit es in seiner Macht stand. Christian Graf zu Stolberg wurde 1748 zu Hamburg geboren, sein Bruder Friedrich Leopold zu Bramstedt

in Holstein 1750. Sie erhielten im väterlichen Hause die gleiche Erziehung und bezogen, wie wir gesehen, gemeinsam die Universität in Göttingen. Die Bekanntschaft mit Klopstock gab ihnen in den Augen der Bundesfreunde einen erhöhten Werth, und sie waren es, welche die Anknüpfung des Bundes mit dem Meister in's Werk setzten. Die kurze Zeit ihres Aufenthaltes in Göttingen und noch ein paar darauf folgende Jahre umfassen das Glücklichste, was die Brüder poetisch geleistet haben. Christians Dichtungen können nur wenig in Betracht kommen, obgleich er auf das ganze Programm des Bundes eingeübt war, antike Strophen nicht ohne Geschick versificirte, gemüthvoll im Lied sein konnte, und sich sogar in der Ballade versuchte. Aber alles das ohne dichterischen Beruf, fast allein von dem Drange getrieben, in allen Dingen das Gleiche mit dem geliebten Bruder zu thun. Nur dem wilden Ungestüm desselben konnte seine sanftere Gemüthsart, wenigstens in der Dichtung, nicht folgen, wenn er sich auch äußerlich in dieser Richtung mit fortziehen ließ.

Fritz Stolberg

Friedrich Leopold haben wir schon als einen der stürmendsten Tyrannenhasser kennen gelernt. Er wußte in seinem brausenden jugendlichen Ueberschwang nicht ein und aus. Ihn dürstete nach Thaten, nach Unsterblichkeit, er sehnte sich, seine Vaterlandsliebe durch irgend ein Unerhörtes zu bethätigen. Er fühlte den Genius in sich, und schloß jubelnd Alle in die Arme, die das Gleiche fühlten; er war in seinen Aeußerungen zu allen Extremen bereit, jetzt zu hassen, zu donnern, zu verachten, jetzt den Freunden, dem Bruder in Thränen der Liebe an's Herz zu stürzen. Es war ihm mit seinem Hassen und Lieben, mit seinem Freiheitsdurst, in dieser Zeit ohne Zweifel Ernst, und ernstlich auch nahm er es mit dem dichterischen und wissenschaftlichen Bestreben. In seinen Oden ist unter allen Göttinger Freunden am meisten Klopstock'scher Geist und idealer Schwung, das meiste Jugendfeuer, wie sich überhaupt bei ihm die verschiedenen Richtungen der Schule, wenn nicht in dichterischer Bedeutung, doch der Gesinnung nach, am schärfsten zuspitzen. Oden, wie „der Genius“ — „Mein Vaterland“ — „Die Natur“ — „Der Felsenstrom“ — „Die Freiheit,“ und gar jener „Freiheitsgesang aus dem 20ten Jahrhundert,“ können als die eigentlichen Schaustücke des Partei- und Bundesbewußtseins bezeichnet werden. Es fehlt natürlich auch nicht an Mondschein, Hingabe an idyllische Zustände, zukünftiger Liebe, und was sonst die Schule an Stoffen verbrauchte; und alles das ist keineswegs leer, sondern dichterisch empfunden, dabei gemüthlich, und in der Stimmung meist rein wieder gegeben. — In der Ballade wurde er sogar nächst Bürger (obgleich diesen bei weitem nicht erreichend) am populärsten. Seine „Romanze“ (In der Väter Hallen ruhte Ritter Rudolfs Heldenarm), dann die mehr liederartig eingekleideten: „Der deutsche Knabe“ (Mein

Arm wird stark) und der „alte schwäbische Ritter“ (Sohn, da hast du meinen Speer) und andre, lebten bald überall im Gesang.

Auch nachdem die Brüder Göttingen verlassen hatten, blieben sie noch einige Jahre ungetrennt. Sie gingen 1774 nach Kopenhagen, wo sie als Kammerjunker in die Dienste des Königs von Dänemark traten. Im nächsten Jahre machten sie eine Reise nach der Schweiz. In Frankfurt besuchten sie Göthe, der bereits als Bundesgenosse begrüßt werden konnte, und in dessen elterlichem Hause sie so viel von Tyrannen sprachen, daß Göthe's Mutter, eine Flasche Wein vor die wilden Jünglinge hinsetzend, sie bat, sich an diesen Tyrannen zu halten, wenn denn doch einem das Garaus gemacht werden müßte. Göthe wurde zur Mitreise in die Schweiz überredet, und die stürmende Trias verfolgte gemeinsam ihren Weg. — Im Jahre 1777 trennten sich die Brüder. Christian wurde Amtmann zu Tremsbüttel in Holstein, bis 1800, wo er sich auf sein Gut Wiedebye in Schleswig zurückzog. Dort starb er 1821. — Friedrich nahm einen Platz als Minister-Resident des Fürstbischofs von Lübeck in Kopenhagen ein, lebte jedoch abwechselnd auch in Eutin, wohin Voß durch seinen Einfluß als Schulrektor berufen worden war. Später (1789) ging er als dänischer Gesandter nach Berlin, bald darauf aber seiner Gesundheit wegen nach Italien. Nach der Rückkehr wurde er Regierungspräsident in Eutin.

Es war um diese Zeit, als sich das Verhältniß zwischen Friedrich Leopold Stolberg und Voß zu trüben begann. Der erstere hatte sich dem Drama zugewendet, wofür er nicht die geringste Begabung zeigte. Mehrere Tragödien von ihm, mit Chören nach antikem Zuschnitt, aber ohne Handlung und fast ohne Inhalt, Theseus, Timoleon, Servius Tullius erschienen hinter einander. (Christian wollte nicht hinter seinem Bruder zurück bleiben, und schrieb einen Belsazar und einen Otanes.) Voß war unglücklich über diese verfehlten Versuche, und um die Verstimmungen los zu werden, erklärte er, sein Urtheil über die dramatischen Bemühungen des Freundes ein- für allemal zurück zu halten. Aber eine viel tiefere Kluft wurde durch Stolbergs innere Wandlung je mehr und mehr unvermeidlich.

Das Sprühfeuer und die Freiheitsbegeisterung waren längst vorüber, die aristokratische Natur hatte sich bei ihm ziemlich schroff herausgebildet. Noch zwar begrüßte er die ersten Ereignisse der französischen Revolution, wie Klopstock, mit lebhafter Freude. Diese mußte freilich bald schwinden, und sie schwand, als in Paris die Abschaffung des Adels verkündet wurde, in einem Grade, daß er von einem fieberhaften Franzosenhaß ergriffen wurde. Hatte er ihnen noch vor Kurzem seinen Beifall zugerufen, so schleuderte er jetzt seine erbittertsten Flüche gegen die „Westhunnen.“ Von nun an war der Gedanke der Freiheit für ihn beängstigend, und ein mystischer Zug, der längst in ihm gelegen, bildete sich mehr und mehr heraus. Auf seiner letzten Reise hatte

er in Münster den Kreis der Fürstin Gallizin, welche für den Katholicismus Mission machte, kennen gelernt. Diese besuchte ihn bald darauf in Eutin, und heimlich hatte er sich von ihr und den Ihrigen bereits für die katholische Kirche gewinnen lassen. Die Freiheit auch des Protestantismus war für ihn ein Schrecknis geworden, und mit aller Sophistik wußte er es jetzt zu beschönigen, daß ihm der Buchstabe höher stehe als der Geist. Homer und die Griechen, die er einst besungen und übersetzt hatte, wurden ihm jetzt ein Grauen, die Antike ein trübseliges Heidenthum, und ihr Geist eine Quelle unabsehbarer Gefahren für das Christenthum. Mit Voß, dem strengen Protestanten, dem Philologen, der für seine Griechen einstand, mußte von nun an, bei der Schroffheit beider, jede Berührung zum Konflikt werden. Und wie strenge Voß den alten Freund, als einen Abgefallenen von allen Idealen der Jugend und den heiligsten Pflichten des Mannes, strafen konnte, das werden wir später sehen. — Im Jahr 1800 gab Fr. Stolberg seine Stellung auf und siedelte nach Münster über, wo er bald darauf mit seiner Familie öffentlich zur katholischen Kirche übertrat. Aus dem wilden Freiheitsschwärmer war ein gefügiger Schüler des Pabstthums geworden, der seine Bekehrung fortan auch in Schriften zu beweisen suchte. Selten hat ein Menschenleben solche Extreme umfaßt, wie bei Fr. Stolberg. Er starb 1819 auf seinem Gute bei Osnabrück.

Eine ganz andre Natur, und am meisten von allen Göttinger Freunden ein Charakter, auch ein literarischer Charakter, war Voß. Er blieb sich selbst, und da er seine Jugendideale mit ganzer Seele erfaßt hatte, auch ihnen sein Leben lang treu; was er that und wie er wurde, war eine konsequente J. H. Voß. Entwickelung seines Wesens. Sein Gesammtbild macht daher, bei allen Schroffheiten und Härten seiner Natur, doch unter den Gestalten des Bundes den wohlthuendsten Eindruck. — Johann Heinrich Voß wurde 1751 zu Sommersdorf in Mecklenburg geboren. Sein Vater war als Pächter durch den Krieg verarmt, und nahm, um die Seinen zu erhalten, eine schmale Schulmeisterstelle an. Dürftige, bäuerliche Verhältnisse umgaben die Kindheit des Knaben. Sie blieben ihm eine theure Erinnerung, und das genügsame Zusammenleben mit der Erdscholle, dem Samen, der sie keimen ließ, wenn auch in dem kleinsten Stückchen Gartenland, war ihm bis ins höchste Alter Bedürfniß. Für die Schuljahre in Neubrandenburg wurden von mildthätigen Seelen Unterstützungen, Freitische, Naturalien beigesteuert, und der gewissenhafte Fleiß des Knaben erweckte Freunde und Gönner. Früh erwachte die Poesie in ihm, und früher noch die Liebe zur Musik. Schon in seinen Studentenjahren hatte er es praktisch und theoretisch in der Musik ziemlich weit gebracht, und in späterer Zeit arbeitete er mit dem damaligen Lieblingskomponisten für Lieder und Gesänge, Johann Peter Schulz, manches gemeinsam. Das alte grünlackirte Klavier, welches der Vater mit auf den

Wagen packte, als er den Sohn nach Neubrandenburg brachte, und das von dort aus noch eine Reihe von Jahren mit diesem umherwanderte, kommt in manchen seiner späteren Dichtungen vor.

Da sich nach Vollendung der Schulbildung die Mittel für die Universitätsstudien nicht finden wollten, mußte Voß eine Hauslehrerstelle bei einem Landedelmann in der Nähe, zu Ankershagen, annehmen. Die Demüthigungen, welche er in dieser drückenden Stellung erfuhr, würden ihn hinweg getrieben haben, wenn er nicht in dem benachbarten jungen Landprediger Brückner zu Großen-Vielen einen Freund gefunden hätte. In Brückner, den wir als auswärtiges Glied des Bundes schon genannt haben, glaubte Voß damals eine hohe dichterische Kraft zu sehen, und blickte bescheiden zu ihm auf. Aber, auch als er davon abgekommen, blieb er ihm, und zwar sein Leben lang, innigst befreundet. — Im Jahre 1772 sandte Voß einige dichterische Proben für den Musenalmanach an Kästner, da er diesen für den Herausgeber hielt. Kästner gab sie Boie, der nun, erfreut über das neue Talent, mit Voß in Briefwechsel trat. Den Wünschen des in seiner Fortbildung gehemmten Jünglings nachzukommen, zeigte sich Boie auf das Freundschaftlichste bereit. Er verschaffte ihm Freitische, eine Stelle im Seminar, Privatunterricht, und so zog Voß mit seinen kleinen Ersparnissen nach Göttingen, um die Universitätsstudien zu beginnen. Klassische Philologie, neuere Sprachen und Literatur waren die Fächer, denen er sich mit Eifer hingab.

Wie Voß hier die Freunde fand, wie er der Mitstifter des Bundes, die eigentliche Seele desselben wurde, wie er die Bundessache als ernst und bedeutend auffaßte, ist schon erzählt worden. So auch seine Reise zu Klopstock, der Besuch in Flensburg, wo er sich mit Ernestine Boie verlobte, dann die letzten Tage des Bundes, Voßens Uebernahme des Musenalmanachs, bis zu seiner Uebersiedlung nach Wandsbeck. Verweilen wir hier, wo er sich mit Eifer an die Uebersetzung der Odyssee machte, einen Augenblick, um seine bisherigen Dichtungen, wie seinen dichterischen Charakter näher zu betrachten.

Voß war eine durchaus norddeutsche Natur, gediegen, fest, energisch in seinem ganzen Wesen. Der besonnene Verstand überwog die Phantasie, die Empfindung strömte nicht aus tiefer Quelle, aber sie kam bei ihm warm und herzlich zu Tage. Aber seine mehr nüchterne Verständigkeit war mit lebhaftem Geist und rastlosem Kraftgefühl verbunden, und so konnte er bei der grenzenlosen Anregbarkeit der damaligen Jugend, das Stürmen und Drängen nach Idealen in ganzer Ausdehnung theilen. Voß erscheint unter den Göttingern grabezu als die liebenswürdigste Gestalt, ein kräftiger Jüngling, von kindlich reinem Gemüth, wahr und offen in Gesinnung und Urtheil, tüchtig im Wollen und Streben, durchgreifend, wo es galt, mit sittlicher Autorität aufzutreten. Er schwärmte für Friedrich Stolberg, ohne sich doch zu dessen Uebermaaß der Exaltation zu steigern; er begrüßte jede neue Erscheinung der

Literatur, die sich gegen das alte „Regulbuch" auflehnte (den Götz und Werther, Lenzens „Menoza" und „Hofmeister"), mit Jubel, und studierte doch eifrig die Regeln und Formen der Alten, übersetzte den Pindar, übte sich, den Theokrit nachzubilden. Die Gesundheit seines Wesens bewahrte ihn vor Irrthümern, in die so manches bedeutendere Talent verfiel, und so entwickelten sich seine an sich nicht großen dichterischen Gaben folgerichtig und glücklich. Auf ihn besonders läßt sich das anwenden, was oben im Allgemeinen über den günstigen Einfluß der Zeitstimmung auf die Leistungen auch geringerer Talente gesagt wurde. Ein Fluidum von Poesie lag in der Zeit, und strömte befruchtend ein, wo die Empfänglichkeit ihm entgegen kam. Eine unverdorbne Natur, wie Voßens, die mit angebornem Takt sich auf einem streng begrenzten Gebiete hielt, konnte dabei nur von Glück sagen, und brachte es zu reinerer Durchbildung, zu positiveren Erfolgen, als bei weitem größere Talente ohne sittlich ästhetische Grundlage.

In seiner Göttinger Zeit war er, wie seine Bundesbrüder, unter dem Banne der Klopstock'schen Odenform. Das dithyrambisch Pathetische lag nicht in ihm, daher haben seine Oden etwas Schweres, und wenn sie formell am besten gebaut sind, fehlt ihnen doch das elastisch Schwungvolle. Besser gelang ihm das sangbare Lied. Seine Lieder berühren zwar niemals tiefer, sie zeigen seine Gemüthsruhe selten ernster erschüttert, aber bei seinem ausgebildeten musikalischen Sinn gewannen sie einen leichten melodischen Fluß. Zu Gesellschaftsliedern ganz besonders geeignet, wurden sie überall gesungen. Landleben, Genuß der Natur, Festfreude, Wein und geselliges Behagen ist meist der Inhalt. (So das Mailied: „Seht den Himmel, wie heiter" — der Landmann: „Ihr Städter, sucht ihr Freude" — Pfingstlied: „Schmückt das Fest mit grünen Maien" — Neujahrlied: „Des Jahres letzte Stunde" — Tafellied: „Gesund und frohes Muthes" — dann „Wie hehr im Glase blinket der königliche Wein," mehrere andre Trinklieder.) Zuweilen gelingt ihm auch wohl ein vollerer Gemüthston, der, was ihm an poetischer Fülle abgeht, durch warme Herzlichkeit ersetzt, wie in dem schönen Liede („Erinnerung"), das er seinem Hölty nachsang, oder in dem „Trost am Grabe" („Trockne deines Jammers Thränen"), so wie in dem Gedicht „die Sterne" („Fleug auf durch Gottes Sternenheer").

Auch Voß war von dem Gedanken der Volksthümlichkeit durchdrungen, allein er besaß nicht die geniale Kraft Bürger's, den Volkston zu reproduciren. Er schöpfte nicht aus dem Quell des Volksgemüths, sondern betrat den unzweckmäßigen Weg, für das Volk zu singen. Er legt dem Drescher, Heuer, der Schäferin, Spinnerin, der Dorfjugend Lieder in den Mund, die in dem Streben, natürlich und den Verhältnissen angemessen zu sein, meist trocken und platt ausfallen. Der Ausdruck des Gegensatzes, in welchen er den beglückten Landmann zu dem Kulturmenschen stellt, verdirbt vollends

Alles. Allein die Vorliebe für ländliche Verhältnisse führte ihn doch schon früh auf das Gebiet, wo er seine eigentliche Bedeutung erlangte, auf das Idyll. Die Form dafür wurde durch sein Studium des Theokrit und Virgil hervorgerufen.

Im Idyll war es ihm vorbehalten, eine neue und selbständige Gattung zu erschaffen. Die rein ideale und jeder sicheren Grundlage entbehrende Idyllenwelt Geßner's konnte Voß nicht brauchen. Er mußte gegebne Verhältnisse erfassen, auf realer, fester Grundlage stehen, wenn er schaffen sollte. Und so nahm er das norddeutsche Bauernleben zum Stoff des Idylls. Er zeigt den Landmann mit seiner Familie in ihren verschiednen Thätigkeiten, Erholungen und Festen; Burschen und Mädchen beim Erndten, Flachsbrechen, Bleichen, läßt sie auch wohl singen, und den Schäfer hinzutreten, der ihnen alte Sagen aus der Vergangenheit („Der Riesenhügel") erzählt. Viel Poesie weiß Voß diesen Verhältnissen nicht abzugewinnen, er zeichnet derbe tüchtige Gestalten, schildert brave, unverdorbne Gesinnungen, schildert die Wirklichkeit von ihrer besten Seite. Aber auch das war schon ein Fortschritt. Der vernebelnde Schleier, mit welchem die Idealisirungssucht das Bauernleben umhüllt hatte, war damit abgeworfen, und durch ein gesundes und naturtreues Bild provinziellen Volkslebens der Dichtung wieder ein neues Feld erobert, auf dem weiter gebaut werden konnte. Doch blieb Voß nicht bei diesen bäuerlichen Verhältnissen stehen, er zog stufenweise auch ein Weniges aus dem Kulturleben, so weit dies sich nicht von naiven und einfachen Zuständen entfernte, in das Bereich des Idylls. So in dem „siebzigsten Geburtstag," worin er den Besuch schildert, den er selbst nach der Verheirathung mit seiner Ernestine bei den alten Eltern abstattet, und ihre Gestalten, ihr Hauswesen, bis auf Kuckucksuhr und Elle von Nußbaumholz, abmalt. Man ist heutzutage schnell bereit, über diese Dichtungen, zugleich mit der „kalmankenen Jacke" des ehrlichen Küsters Tamm, ein wegwerfendes Urtheil zu sprechen, und doch hatte jene Zeit, die sich an der liebevollen Detailmalerei erfreute, nicht so unrecht, denn auch das Kleinleben, wenn sich das Menschliche rein darin ausspricht, hat seine Bedeutung. Idyll.

Dies gilt auch von Voßens (etwas später verfaßtem) größerem Gedicht: „Louise" in drei Idyllen. Diese waren erst einzeln in den Musenalmanachen von 1783 und 1784, so wie in Wieland's Merkur (1784) herausgekommen, nachher wurden sie erweitert und zum Ganzen vereinigt. In der That kann auch jede einzeln für sich bestehen, und von eigentlicher Komposition des Ganzen ist kaum zu reden. Die erste schildert den Besuch des Bräutigams der Tochter in der Predigerfamilie, die zweite einen geselligen Nachmittag derselben im Walde, die dritte die Vermählung im kleinen Kreise, der nur durch das Beisein einer befreundeten Gräfin und ihrer Kinder erweitert wird. Einfache Vorgänge ohne Konflikt, harmlos erzählt, Bilder eines heiteren Louise.

Familienlebens in glücklicher Beschränkung. Lauter gute Menschen ohne besonders ausgeprägten Charakter, rein in ihrer Liebe, Freundschaft und Frömmigkeit, aber auch ohne lebhafter geweckte Innerlichkeit. Ein gemüthlich behagliches Dasein, dessen kleinste Vorgänge, wie Essen und Trinken, mit jener hingebenden Ausführlichkeit geschildert werden, wie Voß sie im Homer gefunden hatte. Diese homerischen Züge und Wendungen geben dem Ganzen eine gewisse stylvolle Haltung, und in dieser, so wie in der Beweglichkeit und Geschlossenheit der immerhin einfachen Handlung, hebt sich das Gedicht über das reine Idyll hinaus. Das Hauptgewicht liegt jedoch auf der Ausmalung des Einzelnen. Lebensweise und Gewohnheiten, Haus und Garten mit ihrer Einrichtung, Kleidung und Geräthe, sehen wir bis in's Kleinste geschildert, und mit einer Ausführlichkeit und Treue, wie es nicht leicht wieder geschehen ist. Und so, wenn der poetische Werth dieses Gedichts auch nur gering anzuschlagen ist, bleibt Voßens „Louise“ ein naturwahres Kultur- und Kostümbild einfach schlichten bürgerlichen Lebens in einer bestimmten Zeitepoche. — Daß dieses Gedicht Göthe's „Hermann und Dorothea“ hervorgerufen, ist oft genug ausgesprochen, und als sein Hauptverdienst ausgesprochen worden. Vorläufer eines so hohen dichterischen Werkes zu sein, ist an sich auch schon etwas; doch wird der Louise ihr bescheidnes eignes Verdienst in der Literatur auch bleiben.

Wir kehren zu Voßens ferneren Lebensereignissen zurück. Er war im Frühjahr 1785 nach Wandsbeck gezogen, um in Claudius' und Klopstock's Umgang zu leben. Die 400 Thaler Honorar, welche der Musenalmanach abwarf, schienen ihm hinreichend, um einen Hausstand darauf zu begründen, und so verheirathete er sich mit Ernestinen. Sie lebten sehr anspruchslos und beschränkt, ein einziges Kämmerchen und eine Laube im Garten genügten ihrer Bescheidenheit einen Sommer lang vollkommen. Aber die größten Männer suchten sie in ihrem Asyl auf: Klopstock war häufiger Gast, Lessing kam zum Besuch, die Nähe von Hamburg brachte sie mit der Welt in dauernde Verbindung. Sowohl über diese Zeit, so wie über Voßens ferneres Leben, bis zu seinem Tode, verdanken wir Ernestinen die reichhaltigsten Mittheilungen. Sie hat nicht eigentlich die Biographie ihres Gatten geschrieben (von ihm selbst existirt ein Bruchstück, welches seine Jugendjahre beschreibt), als vielmehr ihr gemeinsames Leben und Arbeiten — denn sie nahm auch an seinem
Ernestine Voß. Dichten mit „Sitz und Stimme“ Theil — geschildert. Diese Schilderungen *) sind das Naivste und Rührendste, was jemals aus der Feder einer Frau geflossen ist. Mit frischer Anschauung und reinem Urtheil verbindet sie die innigste Hingebung und Güte, und läßt aus ihrer Darstellung unbewußt ihr

*) Sie stehen in den von seinem Sohne Abraham herausgegebenen Briefen Voßens, wo sie Theile des 2ten und fast den ganzen 3ten Band umfassen.

eignes Bild in schöner Liebenswürdigkeit hervorgehen. Nirgends etwas Gesuchtes oder Gemachtes in Empfindungen, Alles einfachste Natur. Sie schrieb diese Lebensskizzen in hohem Greisenalter, nach dem Tode ihres Gatten nieder, wo sie ein reiches Leben hinter sich hatte, und von fast allen hervorragenden Persönlichkeiten der Literatur erzählen konnte. Ihre Beobachtungen sind, selbst wenn sie über Männer, wie Göthe und Schiller, und deren Werke spricht, immer fein und treffend. Ernestine Voß gehört zu den reinsten und edelsten Frauengestalten, die je ein Dichterleben getheilt haben, ihr gebührt daher ein Ehrenplatz in der Literatur.

Im Jahre 1778 folgte Voß, nach vergeblichen Bemühungen, in Hamburg eine Stellung zu erhalten (dort war der durch Lessing berühmte Hauptpastor Göze noch immer ein Machthaber), einer Berufung als Schulrektor nach Otterndorf im Lande Hadeln. Dort verlebte er vier glückliche Jahre, fleißig an der Uebersetzung der Odyssee. Er verließ diese halb ländliche Eingezogenheit aber gern, als Friedrich Stolberg ihn in eine gleiche Stellung nach Eutin berief. Die alten liederreichen Zeiten des Göttinger Freundschaftsbundes erneuerten sich hier zum Theil, da auch Boie und Esmarch häufig nach Eutin kamen, und Gerstenberg hierher zog. Aber Boie und Esmarch starben, und das Verhältniß zu Stolberg trübte sich. Nach zwanzigjähriger Wirksamkeit legte Voß seiner geschwächten Gesundheit wegen sein Amt nieder (1802), und beschloß, von seiner Pension vorerst in Jena zu leben, wo zwei seiner Söhne studierten. Hier trat er in unmittelbare Berührung mit Schiller und Göthe, allein es zeigte sich schnell, daß ein näheres Verhältniß sich nicht herausstellen wollte, so sehr jene beiden es sich auch angelegen sein ließen.

Als Voß nach Jena kam, stand seine literarische Bedeutung wie sein Ruhm auf dem Gipfel. Abgesehen von seinen poetischen Werken, hatte er durch seine philologischen Aufsätze (in Boie's Museum, Wieland's Merkur und andern Journalen), seine Mythologischen Briefe (2 Bände), seine „Zeitmessung der deutschen Sprache," sich zu einer wissenschaftlichen Autorität gemacht, und durch die Uebertragungen altklassischer Werke, vor Allem durch die des Virgil, der Ilias und Odyssee, die deutsche Uebersetzungskunst begründet. Das Exaltirte seiner Jugendrichtung war längst einer klareren Anschauung gewichen, er vergötterte Klopstock nicht mehr, sondern sah, bei aller Freundschaft für ihn, seine Schwächen ein; er haßte Wieland nicht mehr, sondern erkannte dessen Vorzüge und Verdienste willig an, wie er denn auch in ein persönlich freundschaftliches Verhältniß zu ihm getreten war. Allein die fast ausschließliche Beschäftigung mit der alten Literatur, mehr aber noch seine Eingezogenheit und Entfremdung von der Welt, hatten ihn in eine einseitige Richtung gebracht. Er war nicht blind für die glänzende Epoche, welche die deutsche Dichtung in Weimar feierte, allein es fehlte

Voß zu Göthe und Schiller.

ihm der offne Sinn, sie ganz zu erkennen. Hatte er schon bei dem Erscheinen von Hermann und Dorothea ehrlich seine Ansicht ausgesprochen, daß das Gedicht seiner Louise nicht gleich komme, so wußte er sich in Schiller's Dramen, besonders in die Sprache derselben, nicht zu finden. Das Drama war ohnehin nicht Voßens Sache. Während seine Frau und seine Söhne begeisterte Anhänger Schiller's waren, und Ernestine bei der ersten Aufführung des Tell entzückt die Hand Schiller's drückte, in dessen Loge sie saß, quälte Voß sich vergeblich, die Schönheiten seiner Stücke nachzufühlen. Nicht daß er sich absichtlich dagegen verstockt hätte, im Gegentheil las er dieselben mit seiner Familie zusammen, und that sein Möglichstes, sich dafür zu interessiren. Auch fehlte es nicht an persönlichem Entgegenkommen zwischen Schiller und Voß. — Noch weniger mochte sich Göthe die Bildungselemente, die er in Voß sah, sich entgehen lassen, er hoffte viel von seinem Umgang, und drang in ihn, daß er sich in Jena oder Weimar fest ansiedle, wofür er ihm bereits eine Pension vom Herzog ausgewirkt hatte. Allein dazu war Voß nicht zu bewegen, er fühlte sich hier nicht in seinem Element, und von der Vielseitigkeit der Interessen dieses Kreises grabezu gestört und gedrückt. Doch blieb das Verhältniß zwischen Voß und Göthe einige Jahre lang ein recht freundliches. „Daß es kein herzliches werden konnte (sagt Ernestine), dazu waren beide Naturen zu verschieden. Dem Manne, der sich überall vielseitig bewegte, und in allen Fächern zu glänzen bemüht war, konnte das Streben, in einem engeren Kreise nach Vermögen zu wirken, leicht einseitig und beschränkt erscheinen. Indessen strengten beide sich an, die Seiten, wo sie sich berührten, festzuhalten, und das Gute, das sie an einander schätzten, zu würdigen."

Ein großer Verdruß aber war es für Göthe, als Voß die Einladung des Großherzogs von Baden nach Heidelberg und ein bedeutendes Jahrgehalt von demselben annahm. So siedelte Voß, nachdem Schiller kurz vorher gestorben war (1805), nach Heidelberg über, wo er noch eine Reihe von Jahren lebte. Er starb in seinem 76sten Lebensjahre (1826).

Voßens Charakter hatte sich mit den Jahren konsequent, aber einseitig schroff und scharfkantig herausgebildet. Er war eine eichenknorrige norddeutsche Natur, brav, tüchtig, aber hartnäckig und unbeugsam. Die mancherlei wissenschaftlichen Fehden, die er durchfocht, wurden daher von ihm mit einer Schärfe und Bitterkeit des Ausdrucks geführt, die den Mann, so mild und herzlich er den Freunden gegenüber war, den Feinden gradezu als furchtbar erscheinen ließ. Und auch der Freund konnte ihm zum Feinde werden, wenn er abfiel von den Gedanken, die sie gemeinsam einst beschworen hatten. Der Gedanke der Freiheit war ihm seit seiner Jugend ein Heiligthum gewesen, freie Forschung, freie Gesinnung und Selbstbestimmung waren ihm die höchsten Pflichten des Mannes. Als Fr. Stolberg zur katholischen Kirche

übertrat, berührte ihn dieser Schritt tief schmerzlich, doch schwieg er noch dazu; als dieser aber seine „Geschichte der Religion Jesu Christi“ schrieb, und dabei engherzig und mit unduldsamem Renegateneifer sich Ausfälle auf den Protestantismus erlaubte, konnte Voß sich nicht mehr halten, und trat mit der ganzen Wucht seines Zornes gegen den Abgefallnen auf. Die Schrift „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?“ ist das bitterste und schwerste Strafgericht, was wohl jemals ein Mann über einen einstigen Freund verhängt hat. Der Protestantismus war ihm die Burg und Bürgschaft der Freiheit, wer sie antastete, offen oder verschleiert, forderte die Waffen seines Ingrimms heraus. So galt ihm auch das Treiben der neueren Romantiker für einen Abfall von der Würde deutscher Dichtung, mehr aber noch als ein hassenswerther Rückfall in geistige Unfreiheit und Barbarei. In dem Ueberwuchern der üppigen Formen des Südens sah er eine Verweichlichung des deutschen Wesens, ein antinationales Element. Vor Allem aber mußte ihr Kokettiren mit dem Mittelalter, ihre mystische Verdämmerung und Verunstaltung desselben, ihre Hinneigung zum Katholicismus, seine Erbitterung aufregen. Voß, nachdem er seit jener Göttinger Zeit drei Generationen und drei literarische Epochen gesehen hatte, den Sturm und Drang, den hellen Tag der klassischen Zeit in Weimar, und das ihn gar verwirrende Zwielicht der romantischen Schule, steht da wie ein Recke aus alter Zeit, der eine einzige, in ihm scharf ausgeprägte Idee verficht, und sich im Innersten berufen fühlt, gegen Alles, was dieser Idee zu widersprechen scheint, gewaltsam einzuschreiten. Er irrte darin oft und viel, aber bei aller Schroffheit und Härte bleibt die tüchtige, ächt deutsche Natur in ihm verehrungswürdig. Kämpfe.

Dieses Harte, Eckige und Scharfkantige prägte sich auch in seinem Styl aus, und sogar darin, wo er noch heut für uns von Bedeutung geblieben ist, in seinen Uebersetzungen. Schon Bürger hatte Theile der Ilias in Jamben zu übertragen versucht, ihm folgte Fr. Stolberg, aber erst Voßens Verdeutschungen des Homer gewannen dauernden Beifall, er wurde der eigentliche Begründer der Uebersetzungskunst. Die Odyssee bildete er noch in der Weise nach, daß er danach strebte, das Original in so weit wieder zu geben, als es sich dem deutschen Styl anbequemen wollte. Mehr Gewalt that er der Sprache schon in der Ilias an, wo er ihr griechische Formen und Wendungen aufzuzwingen suchte. Und dies Verfahren wurde in seinen späteren Uebersetzungen immer mehr vorherrschend, so des Horaz, Aristophanes. Auch er unternahm mit seinen Söhnen (mit welchen er auch die Märchen der Tausend und einen Nacht übertrug) eine Uebersetzung des Shakespeare. Er wurde darin von den Romantikern bei Weitem übertroffen, wie überhaupt, was er in diesem Fache begonnen und angeregt, ihm noch bei Lebzeiten über den Kopf wuchs, und sein deutscher Shakespeare ist seit dem Schlegel-Tieck'schen vergessen. Um so populärer hat sich seine deutsche Ilias und Odyssee Uebersetzungen.

erhalten, und es wird nicht leicht sein, diese Uebertragungen, die bei allen sprachlichen Härten bei uns so ganz in Fleisch und Blut aufgegangen sind, zu verdrängen.

Von den übrigen Freunden des Göttinger Bundes wäre nur noch Leisewitz zu betrachten, den wir jedoch als einen Dramatiker für das nächste Kapitel aufsparen. Mit Voß verkehrte im letzten Winter in Göttingen, nachdem der Bund sich schon aufgelöst hatte, noch Christian Adolf Overbeck aus Lübeck (1755—1821), der auch in Folge für den Musenalmanach beisteuerte. Seine „Lieder für empfindsame junge Herzen" (z. B. „Das waren mir selige Tage" — „Blühe, liebes Veilchen" — „Warum sind der Thränen unter'm Mond so viel?") wurden viel gesungen. Günther von Göckingk (1748 bis 1828), der erst den Bürger'schen, dann den Voß'schen Musenalmanach mit herausgab, ist ein Vertreter des „langen epistolischen Hünerdarms," d. h. der gedehnten Epistel in Versen. Mehr Verdienste erwarb er sich durch sein „Journal von und für Deutschland" (seit 1784).

Claudius. Einen Augenblick aber müssen wir noch verweilen bei Mathias Claudius. Geb. 1740 im Holstein'schen (in Rheinfeld), studierte er in Jena, wo er in anakreontischen Liedern tändelte, und ließ sich 1770 in Wandsbeck nieder. Hier gab er eine Wochenschrift, den „Wandsbecker Boten" heraus, schloß sich aus der Entfernung den Göttinger Genossen an, und lebte bald in freundschaftlichem Verkehr mit Klopstock und Voß. Die populäre Haltung des „Boten" trug ihm (1776) einen Ruf als Oberlandeskommissär nach Darmstadt ein, als welcher er auch die Darmstädtische Landzeitung zu redigiren und allerlei Gemeinnütziges dafür zu schreiben hatte. Allein die dortigen Verhältnisse behagten ihm nicht, und schon nach einem Jahre kehrte er in sein Wandsbecker Stillleben zurück. Hier wurde ihm auch gestattet zu wohnen, als er (1788) die Ernennung zum Revisor der Holstein'schen Bank zu Altona erhielt; er verblieb daselbst bis zu seinem Tode, 1815. Claudius hat nicht eigentlich einen neuen Ton in die Literatur gebracht. Er ist ein stilles, sanftes, frommes Gemüth, und in seinen Liedern Hölty verwandt. Seine Abend- und Mondlieder („Das schöne große Taggestirne vollendet seinen Lauf" — „Der Mond ist aufgegangen" — „In stillem heitrem Glanze") sind innig und gemüthlich, und eine naive Drolligkeit steht ihm in anderen nicht übel. Sehr populär aber wurde er durch seine im Ganzen philiströsen Gesellschaftslieder, wie: Herrn Urians Reise um die Welt („Wenn jemand eine Reise thut"). Auch sein berühmtes Weinlied („Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher") ist nur ein burleskes Stück ohne Poesie, und wäre die prächtige Melodie nicht, so würde es, da so viel Besseres vergessen ist, nicht heut noch gesungen werden. — Auch Claudius wurde für die Ideen der Genieperiode gewonnen, obgleich von Stürmen und Drängen nichts in seiner Natur lag. Manche Werke der neuen Schule besprach er

auch in seinem „Boten". Er hatte sich für diese Wochenschrift eine eigne Art volksthümlichen Sprachstyls gebildet, der anfangs zwar in seiner Naivetät wirksam war, bald aber in unleidliche Ziererei und Manier ausartete. Man höre nur den Anfang seiner Anzeige des Werther: „Weiß nicht, ob's 'n Geschicht oder 'n Gedicht ist; aber ganz natürlich geht's her, und weiß einem die Thränen recht aus'm Kopf heraus zu holen. Ja, die Lieb' ist 'n eigen Ding; läßt sich's nicht mit ihr spielen, wie mit einem Vogel. Ich kenne sie, wie sie durch Leib und Leben geht, und in jeder Ader zuckt und stört, und mit 'm Kopf und der Vernunft kurzweilt. Der arme Werther! Er hat sonst so feine Einfälle und Gedanken. Wenn er doch eine Reise nach Pareis oder Pecking gethan hätte! So aber wollt' er nicht weg von Feuer und Bratspieß, und wendet sich so lange dran herum, bis er caput ist. Und das ist eben das Unglück, daß einer bei so viel Geschick und Gaben so schwach sein kann, und darum sollen sie unter der Linde an der Kirchhofmauer neben seinem Grabhügel eine Grasbank machen, daß man sich darauf hinsetze, und den Kopf in die Hand lege, und über die menschliche Schwachheit weine." — Aber lange währte sein Antheil an dem neuen Leben der Literatur nicht. Seine einst gemüthliche Frömmigkeit verknöcherte sich mehr und mehr zu einem starren Pietismus, und bald starb er für jedes Interesse ab, welches außerhalb seiner mystischen Selbstvereinsamung lag.

Zehntes Kapitel.

Die Originalgenie's und das Drama.

Wir haben im vorigen Kapitel die ganze Literatur der Sturm- und Drangperiode in zwei Schulen getheilt. Die eine bestand aus dem Göttinger Dichterbund und seinem Anhang, der, von Klopstock und Herder angeregt, sich vorwiegend der Lyrik zuwandte. Die andre, bei weitem wilder und stürmischer, bemächtigte sich des Dramas. Es ist merkwürdig, daß sich eine Schule, die sich mit einer Art von Tobsucht gegen alle Form, nicht allein der Dichtung, sondern auch des Lebens, auflehnte, grade an diejenige poetische Gattung machte, welche die geschlossenste Form und das genaueste Formstudium verlangt. So wenige bleibende Werke aus ihr auch hervorgingen, so zeigt sich in dieser dramatischen Richtung doch das Streben nach dem höchsten Ziel der Dichtung. Die Talente, welche nach denselben rangen, entsprechen an Bedeutung der Größe ihres Ziels, nur daß sie ihre Kraft meist auf Irrwegen verschwendeten. Die Göttinger brachten es, ohne daß

von eigentlichem Genie bei ihnen die Rede sein kann, bei beschränkteren Talenten und auf engerem Gebiete, zu positiven Resultaten; die „Original- und Kraftgenie's," jenen an Individualität, Tiefe, Scharfblick, Kühnheit, weit überlegen, blieben hinter ihrem größeren Ziel zurück, da sie es, anstatt mit positiven, mit destruktiven Mitteln verfolgten. Nur ein einziger, Göthe, hebt sich groß und siegreich über sie hinaus, weil er dem Sturm seines Inneren Halt gebot, und die Kunst tiefer erfaßte, als alle andern.

Galt den Göttingern Klopstock als der Messias der neuen Dichtung, so war für die gleichzeitig auftretenden dramatischen Kraftgenie's Shakespeare der Anfang und das Ende aller Poesie. Die Begeisterung und mißverstandene Nachahmung desselben begann schon einige Jahre vor jenem Aufsatz Herder's über ihn (in den Blättern von deutscher Art und Kunst), ein Zeichen, daß der Geist der Zeit sich schon zu regen begann, Herder ihn nur auszulegen hatte. Aber seine Auslegung wurde das Grundbuch der dramatischen Epoche. Lessing hatte das Ansehn des französischen Drama's in Deutschland erschüttert, hatte bewiesen, daß die Franzosen den Aristoteles mißverstanden, aber von der Bühne waren französische Stücke noch keineswegs verjagt. Gleichzeitig mit der Nachahmung Shakespeare's wurde nun von den Originalgenie's der Kampf gegen die französischen Reste aufgenommen, und, um die Sache bei der Wurzel anzugreifen, selbst dem Aristoteles der Krieg erklärt. Galt der Krieg doch Allem, was einem System glich, Allem, was in der Kunst und im Leben als Gesetz und Regel auftrat, und das Genie in seinem Gefühl der Selbstberechtigung hemmte und beleidigte. Was sollte nun noch der alte Aristoteles mit seinen dramatischen drei Einheiten, der Zeit, des Orts und der Handlung? „Zum Henker, hat denn die Natur den Aristoteles um Rath gefragt, wenn sie ein Genie machte?" ruft Lenz in den Anmerkungen über das Theater aus. „Sind zehn Jahre nicht eben so gut eine Einheit, als 24 Stunden? Und hat sich Shakespeare jemals um Einheiten, wie Ort und Handlung, gekümmert? Bei uns ist es die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen, eine die andre stützen und heben, in ein großes Ganze zusammenfließen müssen, das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsticht." Das Vertheidigen konventioneller Formen und Regeln, im Leben wie in der Dichtung, ist ein Verbrechen gegen das Genie, welches „Rache fordert." Also Rache! und Alles zum Tort und zum Possen dem Konventionellen und seinen Vertheidigern. „Wir (die Genie's) sind da, die Schäden einzurichten, woran die Welt durch garstige Uebereinkommungen krank liegt." (Klinger, „Simsone Grisaldo.")

Die Charaktere sollten fortan Alles sein, die Handlung ihnen nur zur Entwickelung dienen, eine eigentliche Bühne wurde gar nicht mehr in's Auge

gefaßt. Das Leben, die Wirklichkeit, war die Bühne, wo viele Handlungen zu gleicher Zeit vorgehen; und ob das Dargestellte noch auf dem Theater möglich sei, danach fragte man nicht. Man folgte Shakespeare in dem raschen Scenenwechsel, dachte aber nicht daran, oder wußte nicht, daß nur bei seiner feststehenden Bühne ohne Dekorationswandlung dergleichen thunlich war. Man ließ die Handlung an den verschiedensten Orten spielen und mit Windesschnelle vorüber fliegen. Jetzt ist die Scene in Rom, gleich darauf in Ostpreußen. Drei Worte nur werden dort von einer Person gesprochen, und wir sind in Straßburg, wo wir eine flüchtige Unterhaltung vernehmen, um uns eine halbe Seite weiter in Naumburg zu finden. Aber noch mehr wird dem Drama zugemuthet. Wir erleben, daß der Ort der Handlung im Reisewagen ist, oder auf dem Sattel des Pferdes, welches Meilen im Galopp zurücklegt, während der Redende seine Monologe hält. Oft ist sogar die Scene nirgends, und man erfährt nicht, wo die Personen mit dem Schicksal hadern, weinen und rasen. — Mit diesem Hinausdrängen über die Grenzen der Bühne gehen andere Extravaganzen gegen die Form zusammen, und zwar gegen nicht mehr als Alles, was in allen Zeiten für die dramatische Form in Anspruch genommen worden ist. Auf eine organisch gegliederte Komposition wird verzichtet. Der erste Wurf und der Instinkt des dramatischen Talents werden jetzt zum Regulator. Der Sprache wird aller Prunk abgerissen, der natürlichste Ausdruck soll jetzt für den dichterischen und wahrsten gelten. Dabei werden in der That große Vortheile errungen, aber Sprache und Styl des Drama's zugleich unkünstlerisch, einheits- und haltungslos gemacht. Denn den Originalgenie's galt ja auch der tobendste und auf die Spitze geschraubte Ausdruck einer unklar wilden Gemüthsstimmung für Natur, ebenso das Schimpfen, das Umsichwerfen mit Unfläthereien. So wechselt die Sprache zwischen höchstem Schwung und trivialster Redeweise, ist bald erhaben, warm und wahr, bald trocken, lüberlich, sogar ungezogen. Diese Eigenschaften kehren mehr oder weniger bei allen Stücken der Kraftgenie's wieder, sie sind die ausgesprochnen Kennzeichen der Schule.

Was die Charakteristik betrifft, der jetzt die Handlung allein als Folie dienen sollte, so tritt allerdings der Fortschritt überall überraschend entgegen. Da giebt es keine Schablone mehr, wie im französischen Drama, nach der die handelnden Figuren sich bewegen, sondern das Streben herrscht allein, jede Gestalt in ihrer Innerlichkeit auszuprägen. Und dies ist die Seite, nach welcher hin die Talente der Zeit sich als bedeutend erweisen. Wenn es ihnen, bei ihrem Zerbrechen der Form, nicht gelang, Charakterbilder von ewiger Bedeutung zu erschaffen, so zeigen sie in ihren Stücken doch eine Fülle von glänzenden Zügen innerer Wahrheit, Beobachtung, menschlicher Größe und Anmuth, zwischen allen Schlacken doch das lautere Gold der Menschlichkeit, Natur und Poesie, das aus dem Verworrenen und Unkünstlerischen der Hand-

lung hervorsieht. Diese besteht meist aus einem Konglomerat von einem halben Dutzend Handlungen, wovon eine nach der andern, oft völlig unentwickelt und ungelöst, abfällt, so bald sie dem Dichter nicht mehr behagt. Selbst der novellistische Eindruck, den sie in vielen Stücken macht, wird dadurch getrübt, andrerseits aber hat die Menge von Bildern, die an dem Leser vorüber fliegt, zumal bei den mancherlei hervorstechenden Zügen, etwas Fortreißendes. Wir sprechen hier vom Leser, denn wie diese Stücke in lebendige Darstellung vor einen Zuschauerkreis gebracht werden konnten, ist ein anscheinend unlösbares Problem. Und doch wurden sie aufgeführt. Der große Schauspieler Schröder in Hamburg war ein entschiedner Freund der genialen Schule, und wußte die Theaterscheere für seine Bühne so kundig zu handhaben, daß die meisten dieser Stücke unter seiner Leitung in Scene gingen.

Bis auf wenige sind sie jetzt so gut wie verschollen, und zählen mehr unter die Curiositäten der Literatur; wichtig und von großem Interesse für die Entwicklung des Drama's, aber ohne einen künstlerischen Genuß zu gewähren. Und wie viel Geist und Begabung, wie viel Schönheit und Poesie ist damit der Vergessenheit anheim gegeben! Es bleibt ein trauriger Verlust für das deutsche Drama, daß eine Reihe hochbegabter Talente nicht zu jener maaßvollen Durchbildung gelangte, wie sie Göthe in sich erzwang, sondern entweder im Chaos stecken blieb, oder einen Entwicklungsweg nahm, der dem Theater auch nichts zu Gute brachte. Die Bewegung der Handlung, die ganze Fülle neuer Momente hatte aber doch einen nachhaltigen Einfluß auf das Theater. Es war eine Erbschaft, die Schiller antrat, um von hier aus ein nationales deutsches Drama stylvoll durchzubilden.

Wir sagten vorhin, daß die dramatische Sturm- und Drangperiode sich schon angekündigt habe, noch ehe Herder das Losungswort gegeben. Sie hatte ihren Vorläufer in Gerstenberg's Tragödie Ugolino, der fünf Jahre vor dem Götz von Berlichingen erschien. Heinrich Wilh. von Gerstenberg, geb. zu Tondern (1737) in Schleswig, studierte die Rechte in Jena, trat dann in dänische Kriegsdienste, verließ sie aber als Rittmeister wieder, und wurde dänischer Resident und Consul in Lübeck (1775). Zwei Jahre lebte er in engster Verbindung mit Voß in Eutin, dann in Altona, wo er (1823) starb. Wir haben Gerstenberg schon als den Urheber der Bardenpoesie kennen gelernt, und als Theilnehmer an der Tändelei der Anakreontiker. In beiden Richtungen steht er über seinen Genossen, allein Epoche machte in der Literatur hauptsächlich sein Drama Ugolino (1768). Der Stoff ist der Erzählung aus Dante's Hölle entnommen, von Gerstenberg nur dramatisch zurecht gelegt worden. Ugolino, Feldherr der Pisaner und Abgott seiner Mitbürger, wird von dem Bischof Ruggiero, der ihm Freundschaft heuchelt, verleitet, nach der Fürstenmacht über Pisa zu streben. Es gelingt dem ränkevollen Neider, und als dieser den Helden umgarnt sieht, weiß er die

Gerstenberg.

Umstände für sich selbst zu benutzen, um ihn zu stürzen. Sein Haß hat einen furchtbaren Tod für den Feind ersehen. Er läßt Ugolino mit seinen drei Söhnen in einen Thurm sperren, und Hungers sterben. Dies der Stoff. Er ist nicht ohne dramatische Motive, der Ausgang jedoch dramatisch unmöglich. Und grade diesen Ausgang hat Gerstenberg allein in's Auge gefaßt.

Sein Ugolino hat am Beginn des Stückes seine dramatische Schuld hinter sich. Es beginnt im Kerker und endet daselbst. Nur vier Personen treten in den fünf Akten auf, der Held und seine drei Söhne, von denen die beiden jüngsten noch Knaben sind. So ist die Handlung auf den kleinsten Umkreis beschränkt, und doch erstaunt man, was mit den geringsten Mitteln hier geleistet wird. Ugolino und die Seinen hoffen noch auf Befreiung. Dem ältesten Sohne gelingt es, in der Höhe des Thurms eine Spalte zu finden, die er erweitert. Er wagt einen gefährlichen Sprung, und eilt zu Freunden, sie um Hülfe anzurufen. Aber er wird entdeckt, und Ruggiero schickt ihn mit einem Briefe zu Giannetta, seiner trauernden Mutter. Der Brief ist vergiftet, Giannetta stirbt, als sie ihn liest, und Francesco muß einen Giftbecher leeren. Ueber Nacht wird er in den Thurm zurück gebracht, mit ihm in einem Sarge die Leiche der Mutter. Nun beginnen furchtbare Scenen. Man hört die Schläge, mit welchen der Kerker für immer vernagelt wird, und der Vater, nun aller Hoffnung entblößt, verflucht seinen Sohn, der das Unglück durch den Tod der Mutter nur allgemeiner und schrecklicher gemacht hat. Aber Francesco muß an seinem Gifte sterben, glücklicher als der Vater. Dieser verzeiht ihm, als er alle Umstände seines Plans vernommen hat. Schon aber beginnt der Hunger gräßlich unter den drei Ueberlebenden zu wirken. Ugolino hält den zweiten Sohn Anselmo, der kaum zum Jünglingsalter erwachsen ist, im Wahnsinn für seinen Feind, verfolgt und erschlägt ihn. Verzweiflung und Entsetzen begleiten das Erwachen aus seinem Wahn, und werden zur Raserei, als der jüngste Sohn Gaddo dem Hunger erliegt. So sitzt Ugolino am Schlusse des Stückes unter den Leichen der Seinigen, und sieht auch seinem Ende entgegen; ein haarsträubendes Bild des Grauens.

Der poetische Werth dieses Stückes geht zu Grunde in dem Uebermaaß des Häßlichen, Widerwärtigen, Empörenden. Die Wirkungen des Hungers und Hungerwahnsinns sind mit einer Grellheit gezeichnet, aus der sich zwar eine ganz erstaunliche divinatorische Kraft erkennen läßt, aber das Streben nach Wirklichkeit ergeht sich weit über die Grenzen des poetisch Wahren und Erlaubten. Wenn z. B. Anselmo, verwirrt und außer sich gebracht durch die Hungerqual des jüngsten Bruders, den Vater anfleht, ihn dieselbe an der Leiche Giannetta's oder Francesco's stillen zu lassen, so befremdet es nicht, daß Ugolino ihm „Bestie!" zuruft, und halb wahnsinnig auf ihn, als auf seinen Feind, eindringt: aber Gräuelscenen, wie diese, dürfen kein Gegenstand

der Dichtung mehr sein, wären sie auch noch so meisterhaft ausgeführt. Trotz dem fehlt es nicht an großen und erhabenen Gesinnungen in diesem Stück. Heroismus und Zartheit, Vaterlands- und Familienliebe, sprechen sich in edlen Zügen aus. Francesco in seiner Hochherzigkeit ist eine reine Jünglingsgestalt, und auch die Charaktere der drei andern sind scharf ausgeprägt.

In Betreff des Ortes der Handlung hält Gerstenberg im Ugolino noch an der Form einer unwandelbaren Bühne fest. Die Scene ist ohne Wechsel im Kerker. Ebenso ist die Handlung selbst nicht einfacher zu denken. Dagegen ergeht sich, wie der Stoff ganz im Sinne der Stürmer und Dränger gewählt ist, die Sprache schon ganz in jenem Stylgemisch von leidenschaftlicher Gehobenheit und platter Natürlichkeit. Ein ungeheures Unrecht ist durch die bestehende Macht an einem genial strebenden Manne begangen worden, und der Verrath hat die heuchlerische Maske der Freundschaft, einer der geheiligtsten Regungen dieser Epoche, geliehen, um die Schandthat auszuführen. Gewaltige Worte sind es, die Ugolino den Kerkermauern zu hören giebt. Es sind noch nicht die Phrasen genialer Empörung gegen das Bestehende, aber Reden eines Heroismus, der sich zutraute, eine edlere Staatsform anstatt eines verrotteten politischen Gebäudes zu erschaffen, und dem jetzt unter Riegeln und Mauern nichts geblieben ist, als das Gefühl der Enttäuschung, Zerknirschung und ewigen Schuld an den Seinen. Ugolino und Francesco halten sich vorwiegend in pathetischem Sprachton, dagegen ist die Redeweise der beiden Knaben durchaus natürlich, genrehaft, wenn auch noch nicht auf die bald immer mehr üblichen volksthümlichen Formen eingehend. Aber durch diese Einführung der Kinder gab Gerstenberg den Stürmern neue Elemente für das Drama, die schnell mit Vorliebe benutzt wurden. Göthe liebte es, Kinder reden zu lassen, und bei Lenz, vor allem aber bei Klinger, werden Kinderscenen so gehäuft, daß des unmündigen Geplauders oft kein Ende abzusehen ist. Wollte man doch überall der reinsten Natur nachgehen, und konnte für diese doch im Kindesalter der lauteste Ausdruck gefunden werden. So bestrebte man sich, schon an den Kleinen alle Züge der edlen menschlichen Natur, des Heroismus, des Rechtsgefühls u. s. w., so wie besondre frühe Charakterunterschiede darzustellen. — Nur noch einmal, und in viel späterer Zeit, betrat Gerstenberg den dramatischen Boden, durch sein „Melodrama“: Minona, oder die Angelsachsen (1785). Es ist ein langgedehntes, regelloses Stück ohne Bedeutung, der Nachzügler einer bereits überwundnen Epoche, wie Ugolino deren Vorläufer gewesen war.

Ein Jahr nach dem Ugolino erschien Klopstock's „Hermannsschlacht“ (1769). Ohne alle Beziehung zu jenem Stück, war dieses Werk doch von nicht minderer Bedeutung für die Umwandlung des Drama's. Denn an Regeln, Komposition und Entwicklung war auch hier nicht gedacht worden, und mit der Handlung weiß Klopstock nicht viel anzufangen, er läßt sie meist

erzählen. Alles geht zwar personenreich, aber mehr in epischer Massenbewegung vor sich. Die Gesinnungen und Charaktere sind die Hauptsache. Ueber den außerordentlichen Eindruck der Hermannschlacht haben wir schon an geeigneter Stelle gesprochen. Hier sei nur wiederholt, daß die Richtung auf das Nationale, Heroische, auf das Deutsche, Kernhafte und Tüchtige der Gesinnung dadurch bedeutend gefördert wurde.

Dies fand bald darauf den vollendetsten Ausdruck in Göthe's Götz von Berlichingen (1773), durch den die neue Schule begründet, und der von ihr dann, als das eigentliche Manifest und dramatische Bekenntniß, der Welt entgegen gehalten wurde. Eingehender werden wir dieses Werk im nächsten Kapitel und im Zusammenhang mit Göthe's Bildungsgang betrachten, hier genüge der Hinweis auf seine literarhistorische Stellung. Die Elemente, in und mit welchen die Zeit rang, waren auf dramatischem Gebiet hier zuerst ausgesprochen. Das literarische Stürmen einer im Innersten genialen Natur hatte mit ganzem Kraftbewußtsein die alte Form zerbrochen, und schien aller Regeln zu spotten. Hier kam Originalität, Natur, Volksthümlichkeit, Gemüth und schöpferischer Reichthum in nie gesehener Fülle zur Erscheinung, und bei allem Schrankenlosen der Form beherrschte doch ein sittlich ästhetischer Takt die aus dem Vollen schöpfende poetische Kraft. Hier war eine Reihe meisterhaft hingeworfener Charaktere, ein fortreißendes, wenn auch nicht innerlich dramatisches, doch scenisch bewegtes Leben, und eine zu gemüthlicher Theilnahme aufregende Handlung. In einer Zeit mächtiger um sich greifender Fürstengewalt, welcher sich Pfaffenränke und Verführung einen, kommt der Tüchtiges wollende einzelne Mann in seinem selbständigen Streben zum Conflict mit der staatlichen Ordnung, wird zum Empörer und muß unterliegen. Aehnliches hatte der Ugolino schon dargestellt, und Aehnliches wurde von nun an der Stoff des Drama's. Die Erscheinung des Werther vollendete, was im Götz begonnen war. In diesem ging das Subjekt an der politischen, im Werther an der socialen, der bürgerlichen, sittlichen Ordnung zu Grunde. Man kann sagen, daß der Werther einen noch tieferen Einfluß auf das Drama übte, als der Götz. Denn, wurde dieser das Manifest für die Form, so galt Werther als Norm für die Gesinnung, und das sentimentale Pathos desselben wird von nun an bei Weitem häufiger der Grundton, als das heroische. Die Elemente, die Göthe durchgerungen, in sich künstlerisch abgeklärt, und für sich abgethan hatte, waren jedoch nun erst für die Zeit entfesselt. Es ging ihm, wie jenem Zauberlehrling, von dem er später sang: „Ach, die Geister, die ich bannte, werd' ich nun nicht los!“ Das Drama war damit in ein Strombette gelenkt, durch welches es über ein Decennium lang mit allem Ungestüm tobte, schäumte und alle Dämme mit sich fortriß.

Einfluß des Götz und Werther.

Die Geister, welche, durch Göthe's Götz und Werther gebannt, sich in die regellose dramatische Richtung stürzten, und mit mehr oder weniger Wildheit den Kampf des Subjekts gegen bestehende Verhältnisse aufnahmen, sind hauptsächlich Hahn, Wagner, Leisewitz, Lenz, Klinger und Fr. Müller.

L. Ph. Hahn. Von den beiden ersten ist nur wenig zu berichten. Ludw. Philipp Hahn (nicht zu verwechseln mit dem Theilnehmer am Göttinger Bunde, Joh. Friedr. Hahn) stammte aus Trippstadt in der Pfalz und war zuletzt als Kammersekretär in Zweibrücken (1746—1787). Er wurde hauptsächlich berühmt durch sein Trauerspiel „Der Aufruhr zu Pisa" (1776), welches die Geschichte des Ugolino bis zu seiner Einkerkerung (wo Gerstenberg beginnt) behandelt. Er zeigt darin ein entschiednes, aber zuchtloses Talent, also Genie nach der Mode. In manchen Scenen zuckt eine helle Flamme originellen Lebens auf, aber Alles ist abgerissen und zusammenhangslos. Wie Menschen sonst reden und denken, das wiederzugeben ist nicht Sache seiner Gestalten, sie rasen, toben, faseln, und sind in einem Paroxismus, wo das Wort endlich ganz aufhört und der Gedankenstrich anfängt. Dieser spielt in der That die größte Rolle in dem Stücke, er nimmt gut die Hälfte des ganzen Raumes ein. — Von gleichem Charakter, mit Vorliebe für das Schauderhafte, sind seine Ritterstücke „Karl von Adelsberg," „Rudolf von Hohenecken" und „Wallrad und Evchen."

H. L. Wagner. Von nicht größerer Bedeutung, bei gleich wilder Genialitätssucht, ist Heinrich Leopold Wagner,*) geb. 1747 zu Straßburg. In seiner Vaterstadt die Rechte studierend, kam er mit Göthe in Verkehr, und erneuerte diesen später in Frankfurt, wo er sich als Advokat niederließ. Er starb daselbst 1779. Am bekanntesten ist sein Trauerspiel „Die Kindermörderin" (1776). Göthe theilte ihm in Straßburg den Plan zu seinem Faust mit, und Wagner war indiskret genug, ihm die Geschichte Gretchens vorweg zu nehmen, und sie als Stoff für ein eignes Stück zu benutzen. Freilich wurde etwas andres daraus. Es handelt sich nicht mehr um Faust und Gretchen, sondern um das Verhältniß der Tochter eines Metzgermeisters mit einem Offizier. Eine prosaische und in's Gemeine gezogene Geschichte. Der erste und sechste Akt gehörten zu dem Abscheulichsten und Gräßlichsten, was je geschrieben worden ist. Dabei fehlt es nicht darin an Beobachtung des Lebens und der bürgerlichen Charaktere, noch an Sinn für scenische Anordnung, und nicht an dramatischem Geschick. Wie man mit allen den rohen Produkten dieser Zeit den Versuch einer Darstellung machte, so wurde auch von diesem

*) Nicht zu verwechseln mit einem andern ganz gleiches Namens, der gewöhnlich nur als Heinrich Wagner angeführt wird, einen Frankfurter Musenalmanach herausgab, und 1814 starb.

Stück eine Bearbeitung für die Bühne in Berlin veranstaltet, unter dem Titel „Evchen Humbrecht." Ein Verbot kam jedoch der Aufführung zuvor. — In einem andern Stücke von ihm, „Die Reue nach der That," soll Schiller's „Kabale und Liebe" vorgebildet sein. Erwähnt seien nur noch seine Bearbeitung aus dem Französischen, „Der Schubkarren des Essighändlers," und die Uebersetzung des Macbeth. — Auf seine Rechnung wird auch eins der wunderlichsten Machwerke geschrieben: „Prometheus, Deukalion und seine Recensenden" (1775, in demselben Jahre verdächtigerweise mit den Druckorten Leipzig, Hamburg, Frankfurt versehen). Eine Satire auf Göthe's Kritiker, und in Göthe's übermüthigem Knüttelverston der Frankfurter Zeit hingeworfen. Göthe selbst war beeifert, die Autorschaft dieser Burleske öffentlich von sich abzulehnen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das, was er in lustiger Stunde und Gesellschaft mit andern zugleich improvisirt hatte, hier zur tollen Farce erweitert, wider seine Absicht in die Welt geschickt wurde.

Mit nur einem einzigen Stücke steht Leisewitz in der Literatur, aber innerhalb der Schule ist es eins der bedeutendsten. Durch seine Form hebt es sich so weit über dieselbe hinaus, daß man den Zusammenhang mit ihr nur in den Gesinnungen und Charakterzügen suchen kann. Johann Anton Leisewitz (geb. 1752) war der Sohn eines reichen Weinhändlers in Hannover. Von der Schule zu Celle kam er schon 1770 auf die Universität nach Göttingen, wo er durch Hölty dem Bunde zugeführt, aber erst vier Jahre darauf, im Sommer 1774, und kurz vor der Auflösung des Bundes, in denselben aufgenommen wurde. Schon hier arbeitete er an seinem Trauerspiel, und Voß besonders freute sich, daß dadurch auch die dramatischen Bestrebungen in die des Bundes aufgenommen würden. — Mit seinem Julius von Tarent bewarb sich Leisewitz um einen Preis, den Schröder in Hamburg für das beste Trauerspiel ausgesetzt hatte. Aber nicht er erhielt ihn, sondern das Klinger'sche Stück „Die Zwillinge," was schon damals in der Oeffentlichkeit Widerspruch erregte. Da beide Stücke zufälligerweise einen Brudermord behandelten, wurde lange Zeit an der irrigen Annahme festgehalten, Schröder habe einen solchen in dem Konkurrenzprogramm verlangt. — Leisewitz wurde Advokat in Braunschweig, dann Prinzenerzieher, und starb daselbst als Präsident des Obersanitätskollegiums 1806. Sein dichterischer Nachlaß wurde auf seinen ausdrücklichen Willen vernichtet, so daß, außer prosaischen Aufsätzen, nur Julius von Tarent übrig geblieben ist. Leisewitz.

Das Werk erschien im Jahre 1776 im Druck, zu einer Zeit, da die Regellosigkeit sich mit ganzem Behagen im Drama gehen ließ. Aber weit entfernt von dieser, ist in der Komposition des Julius von Tarent vielmehr Lessing'sche Schule zu erkennen. Die Handlung und die Charaktere repräsentiren die Tendenzen der Sturmgenie's, die Form ist regelmäßig, besonnen und ruhig gehalten. Wenn von jenen Preisrichtern den „Zwillingen" von

Klinger der Preis zugesprochen wurde, so war es, weil Schröder selbst für die Leidenschaftlichkeit des wilderen Drama's eingenommen war. Als Kunstwerk steht dieses bei weitem unter dem Julius von Tarent. Die Charaktere sind hier klar entworfen und gesondert, und vorwiegend die der beiden Brüder trefflich gezeichnet. Julius und Guido, Söhne des Fürsten von Tarent, bewerben sich um dasselbe Mädchen; Julius, weil er sie mit der ganzen Schwärmerei seiner sentimentalen Natur liebt, Guido nur, weil er geschworen hat, die Schönste zu seinem Weibe zu machen. Der Fürst, um die Flamme der unglückseligen Zwietracht in seinem Hause zu ersticken, schickt Blanka in ein Kloster, in der Hoffnung, wenn Julius entsagen müsse, werde auch Guido abstehen. Aber er täuscht sich, Julius hofft auf die Zeit, da er als Nachfolger des alten Fürsten sein Recht auf Blanka werde geltend machen können, und, davon überzeugt, beschließt Guido, ihm zuvor zu kommen. Schneller noch ist jedoch Julius. Er will nichts von Fürstenmacht wissen, will seinen Rechten auf Tarent entsagen, Blanka aus dem Kloster entführen und in der Fremde allein seiner Liebe leben. In der Stille werden die Vorkehrungen zum Einbruch in das Kloster und zur Flucht gemacht. Im entscheidenden Moment aber tritt Guido ihm in den Weg und ersticht ihn. Nun wird der Vater selbst zum Richter über den Mörder, und an der Leiche des älteren tödtet er den jüngeren Sohn. Er selbst geht in ein Kloster. Dies das, von allen Nebendingen abgelöste Gerippe des Drama's.

„Julius von Tarent.“

Vor Allem setzt die Gewaltthat des alten Fürsten in Erstaunen. Denn er ist in der Handlung mehr der weiche Familienvater mit Geburtstagsrührung, reich an Thränen, und voll Sehnsucht nach Ruhe; wie denn der Hof von Tarent mehr den Zuschnitt einer bürgerlichen Familie hat, wo um den runden Tisch alle Mitglieder versammelt sind. So auch ist die Regierung väterlich musterhaft; der Fürst hält es für sein schönstes Bewußtsein, dahin gewirkt zu haben, daß jeder seiner Unterthanen allsonntäglich ein Huhn im Topfe hat. Einer heroischen Römerthat ist solch ein Greis nicht fähig, sie macht am Schluß einen unangenehmen Eindruck. Um so besser sind die Charaktere der Söhne ausgeprägt. Guido ist der aufbrausende, thatendurstige Stürmer, der nur für Ruhm und Ehre lebt, und das schönste Weib für den Tapfersten fordert; er hat geschworen, Blanka zu besitzen, und will es; von Liebe weiß er nichts. Julius dagegen „hatte schon ihren schmachtenden Blick, ehe er noch wußte, was Liebe sei.“ Sein ganzes Wesen ist Liebe, weiche Hingebung und Schwärmerei, die jedoch zur höchsten Leidenschaft aufzuflammen fähig ist. Er sieht sich in seiner Leidenschaft beschränkt, so wird er in den heftigsten Gegensatz zu Gesetz und Sitte geworfen, und damit ein Hauptvertreter der genialen Richtung. Als er Blanka aus dem Kloster entführen will, mahnt ihn sein Freund Aspermonte an seine Pflichten: „Es giebt gesellschaftliche Pflichten. Im Schuldbuch der Gesellschaft steht Ihr Leben, Ihre

Erziehung, Ihre Bildung, selbst die Kraft zu sophistisiren. Was steht in Ihrer Gegenrechnung? Prinz, ein Biedermann bezahlt seine Schulden!" — Das aber weist Julius mit Entrüstung von sich. „Wahrhaftig," ruft er, „ich bin diesen gesellschaftlichen Einrichtungen viel schuldig! Sie setzen Fürsten und Nonnen, und zwischen beide eine Kluft. Beim Himmel, ich bin der Gesellschaft viel schuldig! Aber gut, der Staat giebt nur Schutz und fordert dagegen Gehorsam gegen die Gesetze. Ich habe diesen Gehorsam geleistet, die Rechnung hebt sich. — Ist denn Tarent der Erdkreis und außer ihm Unding? Die Welt ist mein Vaterland, und alle Menschen sind ein Volk. Die allgemeine Sprache der Völker ist Thränen und Seufzen — ich verstehe auch den hülflosen Hottentotten, und werde mit Gott, wenn ich aus Tarent bin, nicht taub sein. Und mußte denn das ganze menschliche Geschlecht, um glücklich zu sein, in Staaten eingesperrt werden, wo jeder ein Knecht des andern, und keiner frei ist — jeder an das andre Ende der Kette angeschmiedet, woran er seinen Sklaven hält — Narren können nur streiten, ob die Gesellschaft die Menschheit vergifte! Beide Theile geben es zu, der Staat tödtet die Freiheit! Sehen Sie, der Streit ist entschieden. Der Staub hat Willen, das ist mein erhabenster Gedanke an den Schöpfer, und den allmächtigen Trieb zur Freiheit schätz' ich auch an der sich sträubenden Fliege." — Und daß man diesen genialen Leuten nur nicht mit allgemeinen Vernunftgründen komme — man denke daran, wie Bürger die „kalten Vernünftler" abtrumpft! „Wissen Sie es, Aspermonte," ruft Julius, „jeder hat seine eigne Vernunft, wie seinen eignen Regenbogen: Ich die Vernunft der Liebe, Sie die Vernunft der Trägheit. Wenn wir keinen Augenblick von Leidenschaften frei sind, und die Leidenschaften über uns herrschen, was ist der eingebildete göttliche Funken? Da dunsten aus dem kochenden Herzen feinere und kraftlosere Theile, steigen in's Gehirn, und heißen Vernunft!"

Diese Art zu philosophiren entspringt bei Leisewitz aber nicht aus der Grundanschauung der dichterischen Subjektivität, sondern sie ist als Charakterzug einer dramatischen Gestalt, als tragisches Motiv, geistreich verwendet. Leisewitz steht über seinem Stoffe, er nimmt die kraftgenialen Elemente auf, zeigt aber einen unverwirrten Blick für sittliche Pflicht und sittliche Schuld. — Da es in jener Zeit Gebrauch war, dichterische Werke ohne den Namen des Verfassers drucken zu lassen, wurde auch dieses Göthe zugeschrieben. Es will das nicht viel sagen, da man auch das Uebertriebenste, und dieses am liebsten, auf seine Rechnung setzte, aber es spricht für das Werk, daß auch Lessing es für eine Arbeit Göthe's hielt.

Aber ein Hauptvertreter der genialen Schule, und zwar derjenige, welcher ganz in ihr auf und an ihr zu Grunde ging, war Jak. Michael Reinhold Lenz (geb. 1750 zu Seßwegen in Liefland). Der Sohn eines Predigers, besuchte er die Schule in Dorpat, wohin sein Vater berufen wor-

den war, und studierte in Königsberg. Schon als er die Universität bezog, hatte er ein Gelegenheits-Schauspiel, „Der verwundete Bräutigam,“ geschrieben, und ein umfassendes Gedicht, „Die Landplagen,“ ließ er in Königsberg drucken. Aber auch in das Leben war er, im Verkehr mit wüsten jungen Leuten aus dem lievländischen Adel, tiefer eingeweiht worden, als seiner Natur und seiner Dichtung gut war, und die Bekanntschaft mit Shakespeare, dessen Werke er kritiklos und leitungslos verschlang, brachte sein Talent schon im Keim auf Irrwege. Von Königsberg aus reiste er in Gesellschaft zweier kurländischen jungen Edelleute nach Straßburg. Er lernte Göthe kennen, der hier seine Universitätsstudien machte, und faßte eine leidenschaftliche Zuneigung zu dem damals noch unberühmten Jünglinge. Auch Göthe kam ihm mit Herzlichkeit entgegen, und gemeinsam wurden dichterische Pläne gemacht M. R. Lenz. oder mitgetheilt. Die bezaubernde Erscheinung Göthe's in seiner Jugend, von deren Eindruck alle Zeitgenossen voll sind, war, obgleich er selbst noch in seiner kraftgenialen Epoche stand, ja der Entfaltung derselben erst entgegen ging, doch der Art, daß sie, selbst wo sie gewaltig aufregte, doch zugleich maaßvoll harmonisch wirkte und abklärte. Diesem Einfluß wurde Lenz zu früh entzogen, da Göthe Straßburg verließ. Lenz mochte sich um so unbedingter dem Zauber einer harmonischen Natur hingegeben haben, als in seiner eignen die schroffsten Gegensätze neben einander lagen und vergeblich nach einer Vermittlung rangen. Nicht gut war es für ihn, daß er bald darauf in Gesellschaft eines Offiziers nach Fort-Louis ging, wo er in einem rohen Garnisonleben (das er selbst später in einem Schauspiel schildert) alle Gelegenheit fand, sich zu vernachlässigen. Das benachbarte Sesenheim, der Schauplatz von Göthe's Jugendliebe, zog ihn an. Er suchte Friederike Brion zu gefallen, ohne daß es ihm gelungen wäre, und ging nach Landau, dann nach Straßburg zurück, wo er bis 1776 blieb.

Wenn seine Behauptung wahr ist, daß er die „Anmerkungen übers Theater“ schon zwei Jahre vor der Erscheinung des Götz von Berlichingen geschrieben, so hätte allerdings die ganze Wendung, welche das Drama nehmen sollte, mit divinatorischer Klarheit bereits vor seinen Augen gestanden. Gedruckt wurde diese Abhandlung aber erst später, wie denn seine ersten dramatischen Werke dem Götz und Werther nachfolgten. Aber darum ist Lenz nicht als ein Nachahmer Göthe's zu bezeichnen. Sein eminentes Talent war auf ganz ähnliche Grundlagen gebaut, wie Göthe's. Schöpferischer Reichthum, drastische Kraft, Schärfe der Beobachtung, Tiefe des Gemüths verbanden sich bei ihm in hohem Grade, und nahmen in der Dichtung einen fast parallelen Weg mit Göthe. Aber, während Göthe's Wesen bei allem Ringen auf eine künstlerische und sittlich ästhetische Einheit hinstrebte, verlor und zersplitterte sich Lenz widerstandslos. Wie seine menschliche Natur sich mehr und mehr in überall verletzender Genialitätssucht gefiel, so wurden seine Dichtungen

verzerrt, fratzenhaft, und selbst wo sie die Bewunderung der glänzendsten Meisterzüge erzwingen, wirken sie unästhetisch und abstoßend.

Als Göthe nach Weimar gegangen war, fand sich auch Lenz plötzlich dort ein, (im Frühjahr 1776) und wurde trotz seines auffallenden Gebahrens, von jenem und Wieland freundschaftlich aufgenommen. Wieland nennt ihn „einen guten Jungen, voller Affenstreiche, der alle Tage regelmäßig einen dummen Streich macht, und sich dann darüber wundert, wie eine Gans, wenn sie ein Ei gelegt hat." Eine besonders auffällige „Eselei" bewirkte den Befehl des Herzogs, daß der Gast Weimar zu verlassen habe. Nach den Einen wird der Grund dafür in seinem Betragen gegen eine Hofdame, die er leidenschaftlich und unerwiedert liebte, gesucht, andrerseits wird ein Pasquill auf die Herzogin Amalia als Ursache angegeben. Jedenfalls hatte seine koboldartige Genialität Sprünge gemacht, die sowohl dem Hofe, wie den Freunden seine Entfernung wünschenswerth machte. Göthe wußte ihm durch Frau von Stein und die Herzogin Louise noch eine kurze Frist auszuwirken, die er in Kochberg, dem Gute der Frau v. Stein, zubrachte. Er ging nach dem Elsaß zurück, nach der Schweiz, darauf nach Emmendingen, wo Göthe's Schwager Schlosser lebte. Hier zeigten sich Spuren von geistiger Zerrüttung, die schon früher aufgetreten waren, bedrohlicher, und bald (1778) kam der Wahnsinn völlig bei Lenz zum Ausbruch. Schlosser sorgte für ihn, bis seine Familie ihn nach Rußland abholen ließ. Vielleicht wurde er von seiner Krankheit geheilt, aber seine Natur war gebrochen. Er hielt sich in Petersburg auf, dann in Moskau, wo er in äußerer Dürftigkeit und innerem Elend bis zum Jahr 1792 lebte.

Man hat bisher gewöhnlich den Grund zu Lenzens Wahnsinn in leidenschaftlicher und unglücklicher Liebe gesucht, und bald Friederike Brion, bald jene Hofdame in Weimar als Gegenstand bezeichnet.*) Es ist möglich, daß unerwiederte Neigung seine Exaltation steigerte, aber nicht nothwendig, um die jammervolle Wendung seines Geschickes zu erklären. Man nehme irgend eins seiner Stücke zur Hand, welches es auch sei, und man wird auf Scenen gerathen, wo man, wenn nicht einen Verrückten zu hören glaubt, doch eine Persönlichkeit erkennt, die sich mit ganzer Lust an das Verrückte und fratzenhaft Tolle hingiebt. Die Ursache liegt in der Zerfahrenheit seines Wesens, das bei einer kindlich guten Grundlage, doch schon frühe Maaß und Ziel aus den Augen verlor, sich an jedes Extrem hingab und so der Möglichkeit einer inneren Sammlung immer mehr entfloh. Die geistige Kraft war vor der

*) Ueber diese Verhältnisse, wie über noch Vieles aus Lenzens Leben und Dichten, werden wir erst die richtigen Aufschlüsse erhalten, wenn die seit längerer Zeit vorbereitete Ausgabe der gesammelten Gedichte und Aufsätze Lenzens durch W. v. Maltzahn, mit den Erläuterungen, so wie die Biographie des Dichters von Professor R. Köpke erschienen sein wird.

Zeit erschöpft, und die in den ersten Keim schon eingedrungene Zerrüttung mußte zur Erscheinung kommen, auch ohne daß man jene mehr verklärende Gemüthsbewegung hinzudenkt.

Ebensowenig läßt sich behaupten, Lenz sei durch Göthe's Größe erdrückt worden und sein besseres Theil so in sich verkümmert — wodurch denn doch immer von dem, der Lenzens Sache führt, ein leiser Schatten auf Göthe gelenkt wird. Als Lenz in seinem 28. Jahre zu Grunde ging, stand Göthe noch nicht in seiner Größe da, Lenz aber genoß bei den Anhängern der genialen Schule des gleichen Ruhmes mit Göthe, seine Werke wurden Göthe zugeschrieben, und also ihm gleichgesetzt. Und wenn ein Baum in seinem Riesenwuchs andere überholt und in ihrem Wachsthum hemmt, ist es seine Schuld? Warum hatten sie nicht die Kraft, ihn zu überflügeln und zurückzudrängen? Gelang es doch Schiller, aus einem ähnlichen Chaos der Exaltation und des Uebermaaßes erwachsend, in Urkraft aufzustreben, und sich in gleicher Größe neben Göthe zu stellen. — Man hat Göthe einen Vorwurf daraus gemacht, daß er in seiner Lebensbeschreibung den Jugendgenossen falsch beurtheilt, und behauptet, Lenz sei darauf ausgegangen, ihm zu schaden. Göthe war ein Sechzigjähriger, als er „Wahrheit und Dichtung" schrieb, manche Jugendeindrücke hatten sich in ihm verwischt, aber ihm, der sein ganzes Wesen künstlerisch und einheitlich durchgebildet hatte, mußte das unästhetisch Verzerrte in Lenzens Persönlichkeit eine mit den Jahren immer widerwärtigere Erscheinung werden. Schaden *wollen* hat ihm Lenz wohl nicht, aber viel Unbequemlichkeiten und viel Verdruß hat er ihm sicher bereitet. Die Veröffentlichung der Farce „Götter, Helden und Wieland," welche Lenz wider Wissen und Wollen Göthe's drucken ließ, die Aufführung Lenzens in Weimar, wo Göthe den Gast doch zu vertreten hatte, werden nicht das Einzige sein, wodurch Göthe's Erinnerung an ihn getrübt wurde. Wenn man heutzutage bestrebt ist, gerechter und billiger gegen Lenz zu sein, als es bisher geschehen ist, so soll man an den Gründen nicht vorübergehn, warum Göthe es nicht in gleichem Maaße konnte.

Lenz und Göthe.

Was Lenz an Erzählungen, Abhandlungen, Aufsätzen schrieb, kann, außer jenen schon hervorgehobenen „Anmerkungen übers Theater," gegen seine Schauspiele nicht in Betracht kommen. In seinen nicht zahlreichen lyrischen Gedichten aber sind einige Kleinigkeiten von so tiefer Empfindung, daß Göthe sich ihrer nicht zu schämen hätte. Lenz hatte Momente, und auch in seinen Dramen finden sich deren, wo das Gefühl in lautrer Schönheit Sprache gewann, es sind die Spuren einer rein empfangenen dichterischen Natur, die wehmüthig zwischen den wilden Mißklängen hervorbringen.

Er nennt seine Dramen fast durchgängig *Komödien*, obgleich sie die erschütterndsten Trauerspiele sind. Aber das Barock-Komische steht bei ihm immer dicht neben dem Tragischen, Lächerliches neben Grausigem. Ueberall ist es

die bürgerliche Sphäre, aus der er seine Stoffe wählt, wo er dann meist eine sociale Idee im Sinne der Genieauffassung polemisirend durchficht. Mit außerordentlicher Kraft und Kühnheit versteht er es, einen Konflikt aus den Charakteren zu verschlingen, und zu einer tragischen Katastrophe zu führen, aber die sittliche Lösung fehlt durchaus. Seine Beobachtung weiß eine Fülle von treffenden Charakterzügen, seine Welt- und Menschenkenntniß die Verhältnisse mit sicherer Hand zu entwerfen, aber Mangel an Geschmack, ästhetischem Takt und Gefühl läßt ihn in Uebermaaß, Verzerrung und Naturwidrigkeit ausarten. Alles, wozu Sammlung und Besonnenheit gehört, mißlingt ihm, daher ist von dramatischer Komposition bei ihm nichts zu finden, obwohl seinem Talent instinktiv die Steigerung der Haupthandlung oft erstaunlich gelingt. Aber um diese Haupthandlung herum liegt ein solcher Ballast von Nebenhandlungen, daß man meist erst gegen den Schluß erfährt, was eigentlich von Anfang hatte betont werden sollen. „Ihm konnte nicht wohl werden, (sagt Göthe) als wenn er sich grenzenlos im Einzelnen verfloß, und sich an einem unendlichen Faden ohne Absicht hinspann.“ Lenzens Komödien.

Seine erste Komödie war der „Hofmeister, oder die Vortheile der Privaterziehung“ (1774). In geistvollen Scenen stellt er die demüthigende Lage eines Hofmeisters dar, wie sie damals in adligen Häusern war. Aber sein Hofmeister Läuffer ist nur ein gemeiner Mensch. Er verführt die Tochter des Major von Berg, in dessen Hause er aufgenommen ist, Gustchen mit Namen, an der auch nicht viel ist, obgleich sie eine überschwängliche Liebe zu ihrem auf der Universität in Halle verweilenden Vetter Fritz von Berg bewahrt. Läuffer geht durch, wird Gehülfe eines Schulmeisters, entmannt sich und — heirathet ein naives Bauernmädchen. Gustchen, in Verzweiflung über ihre Schande, entflieht mit ihrem Kinde, und stürzt sich in einen See. Der Vater rettet sie, bringt sie und seinen Enkel, dessen er sehr froh ist, nach Hause, und der höchst edle Fritz reicht heimkehrend und verzeihend seinem Gustchen die Hand. So, nachdem der Leser sich durch die erschütterndsten Situationen hat fortreißen lassen, kommt er am Schluß zu der Ueberzeugung, daß er es mit schlechtem Volk zu thun gehabt hat. Der Hofmeister.

Aus demselben Jahre ist die Komödie „Der neue Menoza, oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi.“ Hier geht Alles drunter und drüber, die verschiedenen Handlungen sind so gehäuft, daß man im dritten Akt noch nicht weiß, um was es sich handelt. Spät erst wird es klar, daß die Polemik des Stückes gegen die ganze moderne Bildung gerichtet ist. Der Prinz Tandi, aus einem entlegenen Lande Cumba (eigentlich aber der früh geraubte Sohn eines Gutsbesitzers aus Naumburg) bereist Europa, im Charakter eines genialen Naturmenschen, und eifert gegen politische und bürgerliche Einrichtungen und Bildungszustände. „Ihr wißt nichts, sagt er unter anderm, alles was Ihr zusammenstoppelt, bleibt auf der Ober- Der neue Menoza.

fläche eures Verstandes, wird zu List, nicht zu Empfindung, ihr kennt das Wort nicht einmal; was ihr Empfindung nennt, ist verkleisterte Wollust; was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken, mit Lastern und Niederträchtigkeiten ausgestopft, wie ein Fuchsbalg mit Heu; Herz und Eingeweide sucht man vergeblich, die sind schon im zwölften Jahre zu allen Teufeln gegangen." Es handelt sich in dem Stücke um das Entsetzen einer Geschwisterehe, die sich am Schluß als irrthümlich herausstellt. An Buntheit und Regellosigkeit sucht dieses Stück in der ganzen Literatur seines Gleichen. *)

„Freunde machen den Philosophen." Auch im Jahre 1776 lieferte Lenz wieder zwei Komödien. Die erste führt den Titel: „Freunde machen den Philosophen," und läßt damit auf einen Inhalt schließen, der mit dem wirklichen nichts zu thun hat. Die Handlung läuft mit Umschweifen auf eine Doppelehe hinaus. Ein Jahr vorher hatte Göthe seine Stella erscheinen lassen, in welcher, nach dem Beispiele des Grafen von Gleichen, Fernando sich an zwei Frauen theilt. In einer nächsten Bearbeitung jedoch änderte Göthe diesen Ausgang, zu Gunsten der Sittlichkeit, indem er die Heldin tragisch enden ließ. — Lenz jedoch nahm die erste Version zum Muster, und komponirte danach sein Stück so, daß er umgekehrt einer Frau zwei Männer bescheert. Wirkt das Verhältniß in jener früheren Fassung der Stella schon peinlich genug, so tritt es doch erst am Schlusse verwirrend auf, bei Lenz aber ist es von Anfang beleidigend ange-

*) Charakteristisch für Lenzens Manier ist die 7. Scene des III. Aktes:

Auf der Landstraße von Dresden.

(Donna Diana und Babet fahren in der Kutsche. Gustav begegnet ihnen reitend.)

Donna (aus der Kutsche): Halt, wo willst du hin?

Gustav (fällt vom Pferde): Gnädige Frau!

Donna. Nun bin ich gerächt. Der Junge hat Gewissen. (Springt aus dem Wagen.) Wohin? (Faßt ihn an.) Den Augenblick gesteh' mir's!

Gustav (zitternd): Nach Dresden.

Donna. Hinein in die Kutsch' mit dir, und dein Pferd mag nach Dresden laufen. Was hast du dort zu bestellen gehabt?

Gustav. Ich weiß nicht mehr.

Donna. Gesteh!

Gustav. Zusehen, ob der Prinz Tandi dort sei.

Donna. Mag dein Pferd zusehen. (Faßt ihn unterm Arm.) In die Kutsch' mit dir! Sei getrost, Junge! Es soll dir nichts leids widerfahren. Du bist zu elend, Creatur: als daß ich mich an dir rächen könnte. Aber hier gesteh' mir nur, hat dein Herr Antheil an meiner Ermordung gehabt?

Gustav. Gnädige Frau!

Donna. Wurm, krümme dich nicht, oder ich zertrete dich; — hat dein Herr Antheil an meiner Ermordung gehabt?

Gustav. Ich will Ihnen alles erzählen.

Donna. So auf denn in die Kutsche; du sollst das Vergnügen haben, mit mir zu fahren — — (Steigen in die Kutsche.) Fahrt zu!

legt, um so mehr, da es von einem Mädchen ausgedacht wird. — Ein armer junger Deutscher bei der Gesandtschaft in Cadiz, Namens Strephon, liebt Donna Seraphina, die Schwester eines reichen spanischen Granden. Strephon muß verzweifelnd glauben, daß seine Neigung unerhört geblieben, da Seraphine sich von einem gewissen La Fare den Hof machen läßt. Noch ein Dritter wirbt um sie, Don Prado, diesen aber scheint sie zu fliehen. Es kommt zu einer Erklärung zwischen ihr und Strephon, und da seine unbändige Leidenschaft ihr Furcht einflößt, eröffnet sie ihm den erstaunlichsten Plan: „Strephon, hören Sie alles! Ich hätte mich mit Don Prado verheirathet, wenn er nicht ein Mann gewesen wäre, von dem Sie alles zu befürchten gehabt hätten. Zu betrügen war er nicht, er wollte mein Herz, nicht meine Person, er hätte dieses Herz erworben, er hätte es Ihnen entzogen. La Fare ist ein Franzose, La Fare ist einer der bequemen Ehemänner, denen man nichts raubt, wenn man ihnen das Herz entzieht, die mit Höflichkeit zufrieden, unsre Liebe nicht vermissen. — Sie staunen, Strephon: sehen Sie denn nicht, daß der Mann ausgebraust hat, ausgelebt hat? — und damit Sie den Schlüssel zu all meinen Entwürfen — zu unsrer ganzen künftigen Glückseligkeit haben — La Fare ist arm — ich erkaufe unsrer Liebe einen Beschützer!" — Wo bin ich? ruft Strephon, als Seraphine abgegangen. Er jubelt, ihrer Liebe gewiß zu sein, aber ihr Plan macht ihn rasend. Auch kommt es anders, als sie es sich ausgedacht hat, wennschon ihren Entwürfen nicht zuwider.

Umstände und Verdienst bringen Strephon plötzlich zu Ansehen und Stellung, und zugleich gelingt es ihm, La Fare verächtlich zu machen, und zu verdrängen. Er dürfte jetzt offen um Seraphinen werben, aber seine glücklicheren Umstände haben Seraphinens Familie in eine Verlegenheit gebracht, die nur dadurch zu heben ist, daß sie den Don Prado heirathet. Verzweiflung auf beiden Seiten, aber die Vermählung wird vollzogen. Strephon verfällt fast in Raserei, und hegt Mordgedanken. — Doch auch Seraphine vermag das Verhältniß nicht zu ertragen. Im Brautgemach wirft sie sich vor ihrem Gatten nieder, und bekennt ihm, daß ihr Herz an Strephon gekettet sei. Und Don Prado? Er ist das Ideal des Edelmuths! „Mit diesem Kusse, spricht er, empfange die letzte aller meiner Anforderungen auf dich. Die Flamme, die für dich in diesem Herzen brennt, ist viel zu rein, als daß ihr ältere Verbindungen, die du getroffen hast, nicht heilig sein sollten — ich will den Namen eurer Heirath tragen!" — Jetzt steigt Strephon mit einer Pistole durch das Fenster. Seraphine fällt ihm in den Arm und ruft ihm zu, sie habe ihm allein Treue am Altar geschworen. „Prado war nur dein Abgeordneter!" — Das glaubt Strephon freilich nicht so gleich, aber Pradon versichert ihm: „Kennen Sie ihr Glück ganz, redlicher Strephon. Ich bin zu stolz, Ihnen ein Herz zu entziehen, das Ihnen mit so vielem Rechte gehört. Vielmehr will ich dem Wink des Himmels folgen, der mich zum

Mittel hat brauchen wollen, zwei so standhafte Herzen auf ewig mit einander zu vereinigen. Sie heirathen Seraphinen in meinem Namen, und ich will Ihr beiderseiter Beschützer sein. Die Wollust einer großen That wiegt die Wollust eines großen Genusses auf, und es wird noch die Frage sein, wer von uns beiden am meisten zu beneiden ist. Kommen sie in den Garten; der Morgen bricht an, er soll unsre gemeinschaftlichen Freudenthränen sehen, und derweile Sie beide, Hand in Hand, die letzten Töne der einschlafenden Nachtigall genießen, will ich Ihnen den Plan unsrer künftigen Lebensart erzählen, der unter uns dreien ein ewiges Geheimniß bleiben soll!" Unter schluchzendem Entzücken umarmen sich die drei Glücklichen, und, Pradon zu Füßen stürzend, ruft Strephon: „O welche Wollust ist es, einen Menschen anzubeten!" — So genial tröstlich endet das Stück.

„Die Soldaten."

Die nächste Komödie, „Die Soldaten," ist das erschütterndste Trauerspiel, welches Lenz geschrieben hat. Ein Bild des Soldaten- und Garnisonlebens seiner Zeit: wilde Gelage und Streiche müßiger Offiziere, ihr Verkehr mit dem Bürgerstande, leichtfertiges Entgegenkommen der Frauen und Mädchen, das Alles ist mit Meisterzügen hingeworfen. Die Charaktere mannigfaltig, einige vorzüglich skizzirt. Verarbeitet ist freilich nichts darin, obgleich die Handlung hier einfacher ist und sich von den Nebendingen gleich Anfangs mehr heraussondert. Sie ist nicht neu, eine gewöhnliche Verführungsgeschichte, wie der Stoff sie mit sich bringt, aber sie schreitet mit großer Energie vorwärts, steigert sich ergreifend, und reißt, freilich nur in flüchtigen Bildern, zum Antheil fort. *) Auch dieses Stück läuft auf eine neue und höchst ge-

---

*) Ein Beispiel für den rapiden Scenenwechsel in diesem Stück: (Akt IV.)

Vierte Scene.

In Armentieres.

Desportes. (In Prison, hastig auf und abgehend, einen Brief in der Hand.) Wenn sie mir hierherkommt, ist mein ganzes Glück verdorben — zu Schand und Spott bei allen Kameraden. (Setzt sich und schreibt.) — — Mein Vater darf sie auch nicht sehen —

Fünfte Scene.

In Lille. Weseners Haus.

Wesener. Marie fortgelaufen —! Ich bin des Todes! (Läuft hinaus.)

Sechste Scene.

Kapitain Marys Wohnung.

Mary. So laßt uns ihr nachfolgen, zum tausend Element. Ich bin Schuld an allem. Gleich lauf hin und bring Pferde her.

Stolzius. Wenn man nur wissen könnte, wohin —

Mary. Nach Armentieres. Wo kann sie anders hin sein. (Beide ab.)

Siebente Scene.

Weseners Haus.

Wesener. Es ist alles umsonst. Sie ist nirgends ausfindig zu machen. (Schlägt in die Hände.) Gott! — wer weiß, wo sie sich ertränkt hat!

Charlotte. Wer weiß aber noch, Papa —

niale Idee hinaus. Sie kommt, nachdem die Katastrophe ihr tragisches Ende erreicht hat, noch in einem Gespräch zum Austrag. „Ich habe allezeit (sagt der Oberst Spanheim) eine besondere Idee gehabt, wenn ich die Geschichte der Andromeda gelesen. Ich sehe die Soldaten an wie das Ungeheuer, dem schon von Zeit zu Zeit ein unglückliches Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muß, damit die übrigen Gattinnen und Töchter verschont blieben. Wenn der König eine Pflanzschule von Soldatenweibern anlegte! Die müßten sich aber freilich dann schon dazu verstehen, den hohen Begriffen, die sich ein junges Frauenzimmer von ewigen Verbindungen macht, zu entsagen. Amazonen müßten es sein. Eine edle Empfindung, däucht mich, hält hier der andern die Wage. Die Delikatesse der weiblichen Ehre dem Gedanken, eine Märtyrerin für den Staat zu sein. Freilich müßte der König das beste thun, diesen Stand glänzend und rühmlich zu machen. Dafür ersparte er die Werbegelder, und die Kinder gehörten ihm" u. s. w.

Das letzte Schauspiel Lenzens ist „Der Engländer, eine dramatische Phantasey" (1777). Fast nur Skizze, stellt es auf wenigen Seiten eine einzige, knapp zusammengefaßte Handlung dar. Die Arbeit hätte ein reines Stück Poesie werden können, wenn Lenz fähig gewesen wäre, eine Stimmung, eine Situation, eine Beziehung, rein und unvermischt festzuhalten. Hier ist eine Tiefe, eine leidenschaftliche Ergriffenheit des ganzen Gemüths, wie in keinem andern seiner Stücke und ein Hauch ächter Genialität nimmt den Leser gleich in der ersten Scene gefangen. Der erste Akt, und einige Theile der folgenden, klingen wie aus Göthe's innerer Welt heraus und können den schönsten seiner Arbeiten jugendlichen Styls gleichgestellt werden. Aber auch diese Skizze nimmt eine fratzenhafte Wendung. Ein junger Engländer verliebt sich in Turin in die Prinzessin von Karignan, weiß unter Verkleidungen ihre Aufmerksamkeit zu erregen, ohne daß sich doch die Fürstin durch seine zur Schau getragene Neigung verwirren ließe. Sie befreit ihn aus dem Gefängniß, wohin seine Tollkühnheit ihn gebracht hat, lehnt aber jede fernere Beziehung zu ihm ab. Er verfällt in rasende Zustände und ersticht sich endlich, da man ihm alle Waffen genommen hat, mit einer Scheere. Der erste Eindruck auch dieses Stückes wird besonders durch hinzutreten widerwärtiger

„Der Engländer."

Wesener. Nichts. Die Boten der Gräfin sind wieder gekommen, und es ist noch keine halbe Stunde, daß man sie vermißt hat. Zu jedem Thor ist einer hinausgeritten, und sie kann doch nicht aus der Welt sein in so kurzer Zeit.

Achte Scene.

In Philippeville.

Desportes' Jäger. (Einen Brief von seinem Herrn in der Hand.) O! da kommt mir ja ein schönes Stück Wildpret recht ins Garn herein gelaufen. Sie hat meinem Herrn geschrieben, sie würde grad nach Philippeville zu ihm kommen, (sieht in den Brief) zu Fuß — o das arme Kind! — ich will dich erfrischen!

Personen gegen den Schluß völlig verkehrt. So endet selbst das, worin Lenz den schönsten harmonischen Aufschwung nimmt, in häßlicher Karikatur und Mißklang. Wie beklagenswerth sind die Verirrungen eines solchen Talentes! Es war auf das Höchste angelegt, und hinterließ doch nichts, was die Kunst als ein ihrer würdiges Weihegeschenk anerkennen könnte. —

Klinger. Lenzens im Innersten verkränkeltem Wesen gegenüber steht die gesunde, markvolle Natur Klinger's. Auch er erwuchs in den Verirrungen der Genialitätsepoche, aber wie diese seine Natur ungebrochen blieb, so war sein Talent einer Entwicklung fähig, und wenn diese auch mehr eine Wendung nach dem Charaktervollen, als nach dem künstlerisch Schönen nahm, so war doch darin nach Form und Gehalt ein Fortschritt ausgesprochen. — Friedr. Maximilian Klinger wurde 1752 in Frankfurt am Main geboren. Zu seinem nur drei Jahre älteren Landsmann Göthe hatte er als Knabe keine Beziehung, vielleicht wußten sie kaum von einander, da Göthe einer der ersten Familien angehörte, Klinger aber der Sohn eines armen Stadtsoldaten war. Den Vater verlor er in früher Kindheit, die Mutter half sich und den Kindern durch Arbeit ehrlich fort. Des Knaben vortheilhafte Gestalt und offnes Gesicht erregte die Aufmerksamkeit eines Lehrers, und durch diese Verbindung wurde er unentgeltlich auf das Gymnasium gebracht. Bei rastlosem Fleiß war er bald in der Lage, selbst Unterricht geben zu können und sogar die Mutter zu unterstützen. Der frühe Kampf mit dem Leben befestigte seine feste, trotzige Natur mehr und mehr, aber sein frühes Selbstbewußtsein äußerte sich nicht sowohl in einer froh gehobnen Lebensanschauung, als vielmehr in Erbitterung und Trotz gegen Verhältnisse und Menschen. Er bezog (1772) die Universität in Gießen, um die Rechte zu studieren. Hier schon schrieb er zwei Trauerspiele, „das leidende Weib" und den „Otto," welche sich nicht nur als Nachahmungen des Götz von Berlichingen charakterisiren, sondern auch, besonders das erstere, den persönlichen Eindruck Göthe's widerspiegeln. Bei einem Ferienbesuch in Frankfurt hatte er Göthen kennen gelernt, und selbst eine wenig entgegenkommende Natur, wie Klinger's, war durch die magische Gewalt des Götterlieblings gebannt worden.

Das erste, was Klinger veröffentlichte, war das Trauerspiel „Die Zwillinge," mit dem er den von Schröder ausgesetzten Preis errang (1776). Fortan warf er sich ganz auf das Schauspiel, und von den nächsten zehn Jahren verging keins, worin er nicht ein paar Dramen schrieb. Im Jahr 1776 entstanden deren sogar fünf. — Da er in seiner Vaterstadt wenig Aussicht für sein Fortkommen fand, ging er vorerst nach Weimar, wo Göthe ihn mit Herzlichkeit aufnahm. Aber angenehm machte er sich hier ebensowenig als Lenz. Er war „wie ein Splitter im Fleisch, der schwürt und sich selbst heraus schwüren wird." Er begab sich nach Leipzig, wo er Theaterdichter der Seiler'schen Gesellschaft wurde, eine Stellung, die er bei seiner Produk-

tivität wohl ausfüllen konnte. Allein diese genügte ihm nicht. Er trat, als der bairische Erbfolgekrieg begann, in österreichische Kriegsdienste, verließ diese aber nach dem Frieden wieder, und ging nach Emmendingen zu Schlosser, und nach der Schweiz. Württembergische Empfehlungen verschafften ihm Aussichten in Rußland. Er reiste nach Petersburg (1780) und trat als Lieutenant in das Marinebataillon, und fortan wurde sein Glücksstern ihm günstig. Der Großfürst Paul erwählte ihn zu seinem Vorleser. In seinem Gefolge reiste Klinger nach Italien, und machte den Feldzug gegen Polen mit. In den Adelstand erhoben, wurde er Direktor des Cadettencorps in Petersburg, später Kurator der Universität Dorpat, zuletzt Generallieutenant. Im Jahr 1822 suchte er um seine Pensionirung nach, blieb aber in Dorpat, wo er 1831 starb.

Klinger schrieb Dramen und Romane in größerer Anzahl, allein so viel Geist er auch in die letzteren niederlegte, von größerer literarischer Bedeutung sind seine dramatischen Dichtungen. Mehr noch als Lenz begann er mit der Nachahmung Göthe's. Aber bei seinem ausgesprochenen Talent war diese bald überwunden, und er gründete sich seine eigne kraftgeniale Manier. Auch sie ist wild, unbändig, fällt aber nicht, wie es bei Lenz geschieht, in das bizarr Ungeheuerliche und Abgeschmackte, sondern zeigt eine von Gesundheit strotzende dramatische Kraft, die selbst in ihren ästhetischen Verirrungen den tüchtigen und reinen sittlichen Kern erblicken läßt. Während Lenz meist auf eine Idee hinaus arbeitet, der er die Handlung zum Opfer bringt, geht Klinger im Gegensatz darauf aus, eine Handlung interessant zu komponiren und zu entwickeln. Bei seiner Verbindung mit dem Seiler'schen Theater lernte er auch bald das Technische und Scenische, und so gestaltete sich bei aller Ueberschwänglichkeit des Inhalts doch die Form regelmäßiger und der Bühne angemessener.

Seine ersten Stücke freilich stecken noch ganz im Chaotischen. Das früheste, „das leidende Weib“ (1755), ist eine gräuliche Ehebruchsgeschichte, die nicht anders als herzbrechend enden kann. Dazu sind noch andre Handlungen zwecklos beigepackt und Gestalten eingeflochten, die ganz ohne Beziehung zu dem Stücke stehen. Wie mächtig auf Klinger nicht nur Götz und Werther, sondern auch Göthe's Persönlichkeit schon gewirkt hatte, zeigt sich an mehreren Stellen dieses Stückes. Eine der Hauptfiguren desselben, Franz, trägt deutliche Züge von Göthe, lebt in einer idealen, künstlerischen Welt, spielt gern mit Kindern, ringt titanisch gegen enge kleinstaatliche Verhältnisse, und spricht die Geniesprache Frankfurter Styls vollendet. Ein Freund reicht ihm eine Schrift mit den Worten: „Da bring ich dir was neues über'n Selbstmord.“ Franz entgegnet: „Wieder eine schöne Piece zum Aerger für mich! Thu's weg. Könnt ich ihnen doch all das Gehirn austreten, die für oder darwider schreiben. Seit die Welt steht haben sie's Maul aufgerissen, disputirt und geschmiert, keiner trifft's, kanns treffen. Ach, wie wißt ihr, was

„Das leidende Weib.“

Klinger und Göthe.

im Menschen vorgeht zur selben Zeit. So lang er Kraft hat, sich zu soutenieren, bleibt er euch gewiß. Uebersteigt sie seine Eitelkeit, Selbstigkeit — das läßt sich nicht angeben. Bedauert ihn, er mußte wohl losreißen. Da liegts eben, daß sie das Leiden des krümmenden Wurms, in dem sichs peinlich wälzt, nur in der Ferne sehen, dann erst sehen, wenn er schon weg ist; sähens, wies in ihm arbeitet, dann reif wird — Unglücklicher, ich hab dir immer nachgeweint, als wärst du mein Bruder." — Aber ein entschiedener Hinweis auf Göthe ist „der Doktor," der nur einmal durch eine Scene geht. Franz sagt von ihm: „Den könnt ihr nun wieder alle nicht fassen. Der erste von den Menschen, den ich je gesehen. Der alleinige, mit dem ich sein kann. Der trägt Sachen in seinem Busen! Die Nachkommen werden staunen, daß je so ein Mensch war." Die Gestalt des Doktors bleibt mehr als die höchste Instanz im Hintergrunde, sie tritt nur auf, um den überlegnen Vertrauten, Berather und Ordner zu spielen. Wie oft war das Göthe's Rolle in seiner Jugend! In einer Scene tobender Leidenschaft ruft Franz nach einer Kugel für seinen Feind. Der Doktor unterbricht ihn: „Die Carbatsche für so Jungens! Was eine Kugel? Das wär dich prostituirt. Abgepeitscht wie Hunde; einen Tritt, zur Thür hinaus, das ist die Kost für so Kerls! Schlaf nur aus; ras' aus; dann wirds gut sein!" Und wenn nach allem Stürmen der Leidenschaft das beruhigte Gemüth Sprache gewinnt, wie in folgender Wendung: „Wahrhaftig, des Menschen Leben ist ein Himmel, wenn er damit umzugehen weiß, und die guten Stunden nutzt. Mich ficht nun alles nicht an. Trag alles leicht, und hier liegts doch blos an uns, ob wir genießen und fühlen wollen. Vergällten sich die Menschen die guten Stunden nicht so oft, sie würden dann das Leben erst zu schätzen wissen." Wer hört hier nicht einen bekannten Anklang?

„Otto."

Eine ganz direkte Nachahmung des Götz ist aber Klinger's Trauerspiel „Otto", nur noch bunter, wilder und verworrener. Ein Ritterstück, welches einen Herzog Friedrich im Kriege mit seinen Söhnen zeigt. Auch Shakespeares Lear hat dabei theilweise als Vorlage gedient. Das Personal aber läuft ganz parallel mit dem des Götz. Da ist ein Bischof Adelbert mit seinem Hofstaat von Schranzen, darunter an Stelle der Adelheid eine verführerische Italienerin Gianetta. Weislingens Rolle spielt des Herzogs jüngerer Sohn Konrad. Für Götzens Sohn tritt ein halbes Dutzend schwatzender Kinder auf, und als Georg fungirt ein Gebhard, der, wie jener gegen Disteln, sich hier gegen Baumäste mit dem Schwerte übt. An Reitersknechten, Zigeunern, Kämpfen in Sturmnacht und Waldsümpfen fehlt es nicht, und für die schauerliche Gerechtigkeit des heimlichen Gerichtes in Götz machen sich die gräßlichsten Scenen der heiligen Inquisition geltend.

„Die Zwillinge."

Aber dieser bunte Wirrwarr von Handlungen und Situationen ist bereits überwunden in den „Zwillingen" (1776 gedruckt.) Wie schon ge=

sagt, siegte Klinger mit diesem Stück bei der Hamburger Konkurrenz über den Julius von Tarent. Auch hier die Zwietracht zweier fürstlichen Brüder, die Ermordung des älteren durch den jüngeren, und am Schluß das Richteramt des Vaters, der den überlebenden an der Leiche des Getödteten ersticht. Was damals bei den Hamburger Preisrichtern den Ausschlag gab, daß die „Zwillinge" die mächtige gewaltige Triebfeder der unentschiedenen Erstgeburt voraus hatten, scheint uns, weit entfernt von einem Vorzug, eher ein Nachtheil zu sein. Das Stück hat in seinem Stoff, seinem Bau, seinem Personal eine merkwürdige Aehnlichkeit mit dem Julius von Tarent. Aber während es sich in diesem um leidenschaftliche Liebe auf der einen, um Ehre und Stolz auf der andern Seite handelt, dominirt in den Zwillingen eine einzige und zwar unedle Regung. Guelfo, der Held, glaubt sich mehr zum Fürsten geboren, als seinen Zwillingsbruder, und da ihm niemand beweisen kann, daß er nicht der Erstgeborne sei, und er den Eltern nicht traut, ist sein ganzes Wesen galliger Neid, der ihn über Mordgedanken brüten läßt. Guelfo ist nicht, wie das Stück und seine Vertrauten glauben machen wollen, ein titanischer Heros, sondern ein gemeiner Verbrecher, sein Benehmen gegen die Eltern, den Bruder, die Braut des Bruders, wahrhaft infam, der ganze Charakter widerwärtig. Aber das Stück ist einfach, mit einer gewissen Regelmäßigkeit gebaut, es würden sich keine scenischen Schwierigkeiten für die Aufführung ergeben — wenn sich ein Schauspieler für die Rolle des Guelfo fände. Oder wenn überhaupt die Grundstimmung des Stückes eine Darstellung erträglich machte. Denn es fängt gleich in der ersten Scene mit einem solchen Uebermaaß von Leidenschaft an, daß eine Steigerung unmöglich wird. Ueber das Ganze ist eine fieberhafte Gluth gebreitet, die nur noch zur Raserei und Tobsucht werden kann, dabei die Sprache fast verliert, und sich ganze Akte lang nur in abgebrochnen Sätzen, wilden Ausrufungen und Accenten der Wuth Luft macht. Aber dennoch ist die Wirkung einiger Scenen furchtbar gewaltig. So die Stimmung des vierten Aktes, wo die Eltern und die Braut die Brüder erwarten, immer neue Anzeichen auftreten, die auf ein schreckliches Ereigniß deuten, bis das Pferd Ferdinandos ohne Reiter in den Hof sprengt, und endlich der Brudermörder in den Familienkreis tritt. Hier hat Klinger's Talent eine Scene erschaffen, die zu dem Grauenhaftesten gehört, was die Tragödie kennt.

Noch in demselben Jahre (1776, geschrieben schon 1775) erschien das Schauspiel „Sturm und Drang." Da das Stück der ganzen Literaturepoche den Namen gegeben hat, schickt es sich wohl, es genauer zu betrachten. Die Scene ist „in Amerika," die Zeit zu Anfang des amerikanischen Freiheitskrieges, allein die Orts- und Zeitbestimmungen ganz allgemein gehalten. Drei wilde junge Abenteurer, Wild, La Feu und Blasius haben

Sturm und Drang.

eben das Schiff verlassen und sind im Gasthof angekommen. Wild ist der eigentliche ideale Stürmer und Dränger, La Feu aber auch noch so tobsüchtig, daß Wild ihm die Augen zubinden muß, wenn er ruhig werden soll; Blasius ist der Blasirte, dabei aber doch „ewig am Bratspieß.“ Wild hat sie von Petersburg nach Madrid, von Madrid übers Meer geschleppt, „ohne daß sie es merkten,“ und nun sind Blasius und La Feu wüthend, sich so weit in Amerika und mitten im Krieg zu sehen, und fordern Wild auf Pistolen. Er weiß sie zu beschwichtigen: „Seid gescheid, Freunde! Ich brauch und lieb euch, und ihr mich vielleicht auch. Der Teufel konnte keine größere Narren und Unglücksvögel zusammen führen, als uns. Deßwegen müssen wir zusammen bleiben, und auch des Spasses halber. Unser Unglück kommt aus unserer eignen Stimmung des Herzens, und die Welt hat dabei gethan, aber weniger als wir.“ Er hofft für sich und die Freunde auch Heil vom Kriege. „Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, ruft er, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existiren, bis mich eine Hand in Luft knallte. O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du die Menschen! — Um aus der gräßlichen Unbehaglichkeit und Unbestimmtheit zu kommen, mußt ich fliehen. Ich meinte, die Erde wankte unter mir, so ungewiß waren meine Tritte. Alle guten Menschen, die sich für mich interessirten, hab ich durch meine Gegenwart geplagt, weil sie mir nicht helfen konnten. Sie wollten; ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles gewesen. Ward Handlanger um was zu sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt, und von innerem Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Rast. Ach! und ich finde die herrliche nicht, die einzige, die da steht. — Seht, so strotze ich voll Kraft und Gesundheit, und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Kampagne hier mitmachen, als Volontair, da kann sich meine Seele ausrecken, und thun sie mir den Dienst, und schießen mich nieder, gut dann, ihr nehmet meine Baarschaft und zieht.“

La Feu wünscht sich in einem Thurm zu sitzen. „O thäten sie mir den Gefallen, und schmissen mich hinein! — In meiner Jugend war ich ein Poet, hatte glühende, schweifende Phantasie, das haben sie mir so lange mit ihrem eiskalten Wasser begossen, bis der letzte Funken verlosch. Und die häßliche Erfahrung, die scheußliche Larven von Menschengesichtern all, wenn man alles mit Liebe umfassen will! da ein Hohngelächter! da ein Satan! Ich stund da wie ein ausgebrannter Berg; ging durch Zauberörter, kalt und ohne empfindendes Gefühl. Das schönste Mädel rührte mich eben so wenig, wie die Fliege, die um den Thurm schwirrt. Um des Elends los zu werden, bestimmte sich meine Seele anders zu fühlen und zu sehen, wo ihr kalt bleibt. Alles ist nun gut, alles lieblich und schön.“

Blasius aber hat wirklich zweimal im Thurm gesessen. „In Madrid thats die Inquisition, wegen meiner Equipage. Und in London, weil ich einen Kerl erschoß, der mich um mein Vermögen brachte, und mir meine Ehre dazu rauben wollte.“ Er saß „in einem hübschen Thurm, und sah durch ein Loch, das nicht größer war, als ein Auge. Mit einem Auge nur konnt' ich Licht sehen. Da guckte ich bald mit diesem, bald mit jenem heraus, um nicht lichtscheu zu werden. Da kriegt der Mensch Empfindungen! Da schwillt das Herz und dann dort das Herz — und versiegt der Mensch. Gepriesen sei das Menschengeschlecht! sie meintens gut mit mir! — Ich hab's so weit gebracht, nichts zu lieben, und im Augenblick alles zu lieben, und im Augenblick alles zu vergessen. Ich betrüg alle Weiber, dafür betrügen und betrogen mich alle Weiber. Sie haben mich geschunden und zusammen gedrückt, daß Gott erbarm! Ich hab alle Figuren angenommen. Dort war ich Stutzer, dort Wildfang, dort tölpisch, dort empfindsam, dort Engländer, und meine größte Conquete machte ich, da ich nichts war.“

Mit diesem Kleeblatt zugleich ist ein Kapitain Boyet in Amerika angelangt, der sich nun gar als ein Ausbund von Wildheit, sogar von Rohheit giebt. Er hält sich einen kleinen Mohren, um etwas zu haben, woran er seine Wuth durch Treten und Kneipen in jedem Augenblick auslassen kann. Dafür liebt und betet ihn der Junge an. Auf Wild hat der Kapitain seit lange eine „feindliche Antipathie“ geworfen. Warum? „Weil du für mich ein so krötenmäßiges, fatales Ansehen hast, weil, wenn ich dich seh, meine Nerven zucken, als wenn mir einer den widrigsten Laut in die Ohren brüllte. — He, Schottländer! mich soll der Donner erschlagen, du darfst Gottes Luft nicht mit mir einziehn. Ich hab vom ersten Blick einen solchen Haß auf dich, daß meine Faust nach Degen und Pistol greift, wenn ich dich von weitem erblick.“ Obwohl Wild diesen Haß nicht theilt, sondern ganz freundschaftliche Gesinnungen gegen den Kapitain hegt, haben sie doch schon dreimal auf Tod und Leben einander gegenüber gestanden, in Holland und sonst wo, und so nimmt Wild auch jetzt die Herausforderung an. Indessen macht Boyet selbst den Vorschlag, mit dem Zweikampf bis nach der Bataille zu warten, welche morgen stattfinden soll, und für die er sich vorerst bei dem General melden will. „Aber der Teufel soll dich holen, wenn du dich todtschießen lässest. Das merk dir!“ —

Es sind noch mehr sonderbare Fremde in dem Gasthofe. Ein Lord Berkley mit drei Damen, Schwester, Tochter und Nichte, wohnt schon seit längerer Zeit hier. Der alte Herr schmachtet unter dem Druck schwerer Erinnerungen. Er hatte daheim in England einen Freund Lord Bushy, der sich als sein Feind enthüllte, ihn von Haus und Hof zu vertreiben, seines Vermögens zu berauben wußte. Zudem ist seit jener Zeit auch Lord Berkleys Sohn, damals noch Knabe, verschwunden, und der Vater schweift mit den Frauen-

zimmern trostlos in der Welt umher. Sein Gemüthszustand bewegt sich zwischen den Gegensätzen von geistiger Stumpfheit und wild aufbrausendem Rachedurst. Er baut sich kindisch Häuser von Karten, und schlägt sie lachend wieder ein, dann aber bricht sein Toben aus, und Flüche gegen Menschen und Schicksal donnern ihm von den Lippen. Seine Tochter Jenny Karoline aber lebt an ihrem Klavier und denkt in heimlichem Schmerz an Karl Bushy, den Sohn ihres Feindes.

Die drei Abenteurer, auf die Nachricht, daß eine englische Familie im Gasthofe wohne, lassen sich den Damen melden. Wild und Jenny Karoline erkennen einander im Augenblick wieder — er ist Karl Bushy, und schwört zu ihren Füßen, daß sein Vater unschuldig an dem Unglück ihres Hauses sei. Sie müssen ihre Wiedererkennung um Lord Berkleys willen vorerst geheim halten. — Aber auch Wilds Freunde haben sofort Feuer gefangen. La Feu, der die Marotte hat, alles anders zu sehn als Andre, verliebt sich in die Tante, Lady Katharina, indem er das eitle, hüstelnde alte Fräulein für eine Gottheit erklärt. Blasius macht der schnippischen Nichte in seiner Weise den Hof, beide beleidigen einander aufs bitterste, und befinden sich in ihrer Hetzerei doch nicht so übel zusammen. — Inzwischen aber hat Lord Berkley in dem Kapitain Boyet seinen eignen verschollenen Sohn wieder erkannt. Er beschließt, mit in den Kampf zu gehn, und findet, daß ihm gleich besser wird, „wenns Bataille ist." Ueberdies glaubt er seinen Rachedurst befriedigt. Denn sein nobler Sohn hat das Glück gehabt, den alten Bushy als Passagier auf seinem Schiffe zu finden, und rühmt sich der Schandthat, ihn im nächtlichen Sturm in einem Boote ausgesetzt und dem Wellentode anheim gegeben zu haben. Aber durch die Tante und die Nichte kommt Wilds wahre Persönlichkeit heraus, und während der alte Berkley und der Kapitain wüthend auf ihn eindringen, erwacht jetzt bei Wild das Rachegefühl wegen des Frevels an seinem Vater. Allein zu einer Tragödie will es, trotz der besten Gelegenheit, nicht kommen. „Ihr sollt mir erst alle in die Bataille!" ruft der alte Berkley, und so zieht die ganze wilde Gesellschaft davon, um sich auszutoben.

Nicht eben abgekühlt, aber doch recht erfrischt, kommen sie als Sieger im nächsten Akt zurück, und immer noch hitzig genug, um sogleich den Zweikampf zwischen Boyet und Wild ins Werk zu setzen. Der Kapitain bekommt von Wild eine Kugel in den Leib, die ihn etwas achtungsvoller für den Feind stimmt, ihm aber nichts schadet. Nun tritt die letzte Unwahrscheinlichkeit ein. Der kleine Mohr vertraut Wild, daß er aus Mitleid zu dem alten Bushy, der ihn in einer Krankheit auf seinem Schooße gepflegt, einen Betrug gegen den Kapitain ausgeübt habe. Das Boot ist leer ausgesetzt worden, Bushy hat, in einem Winkel des Schiffs verborgen, das Land glücklich erreicht, ja, was noch mehr ist, er wohnt in demselben Gasthofe. Bald tritt Bushy wirklich lebendig in den Kreis. Noch eine Scene voll knirschender

Wuth und Ausbrüchen des Hasses, endlich aber, als es sich herausstellt, daß Bushy nicht Schuld an Berkleys Unglück ist, macht man Anstalt, sich zu vertragen, so weit das in einer Schaar von solchen Unholden möglich ist.

Dies der Inhalt des wunderlichen Stückes. Scenisch ist „Sturm und Drang" ebensowenig der Darstellung entzogen, als die Zwillinge. Das regellos willkürliche, über alle Schranken hinausgehende liegt in den Charakteren. Der Grundton ist auch hier leidenschaftlich, aber die Elemente der Genieschule sind gemischter, daher die Stimmung farbenreicher. Sie wechselt zwischen Sentimentalität, tollhäuslerischen Anwandlungen und ganz natürlichen Regungen. Was jedoch bei diesem Stücke auffällt, ist, daß es nicht eigentlich, wie man aus dem Titel erwarten sollte, eine aus den Ideen und Elementen der Schule komponirte Handlung zeigt. Dies findet sich bei Lenz bei weitem treffender erfaßt. Sturm und Drang giebt nur die Stimmung der Originalgenies wieder, und der gut gewählte Titel ist es hauptsächlich, wodurch dies Stück das unsterbliche Sinnbild der Schule wurde.

Viel bedeutender ist die Tragödie „Die neue Arria" (1775). Es ist kaum begreiflich, wie zwei so verschiedene Stücke, wie dieses und „Sturm und Drang" in einem und demselben Jahre von Klinger geschrieben werden konnten. Denn wenn in dem eben betrachteten sich eigentlich nur die willkürliche Laune und Stimmung der kraftgenialen Richtung in nirgends schöner Weise ausspricht, zeigt sich das Talent des Dichters in der „neuen Arria" in seiner ganzen Vielseitigkeit, glänzend und großartig. Auch hier ist viel Ueberschwängliches und Gewaltsames, aber es stößt nicht ab, man bewundert das Uebermaaß poetischer Kraft, selbst wenn man es gemildert wünscht. Die Phantasie ergeht sich hier in kühnem Fluge, schafft Gestalten von charaktervoller Schönheit, und vertheilt Farbe, Licht und Schatten prächtig und wirkungsvoll. — Die Scene ist ein kleiner italienischer Hof, ähnlich wie in Emilia Galotti, nur daß Klinger in eine weitere und düstre Perspective der Vergangenheit blicken läßt. Der Prinz hat seinen Vorgänger durch Gift aus dem Wege geräumt. Die junge Wittwe des Gemordeten wirbt eine Partei zur Rache, und für ihr und ihres Kindes Recht an den Thron. Mit ihr verbündet sind zwei hohe, großartige Gestalten, die ganz im Vordergrunde der Handlung stehen, Donna Solina und Julio. Diese Solina vorzüglich ist von einer Kühnheit des Geistes, von einem so machtvollen Stolz, einer solchen Erhabenheit und Schönheit des Charakters, daß sie wenige ihresgleichen in der deutschen Dichtung hat. Aber dieses titanisch Gewaltige in ihr wie im Julio paßt nicht in die ränkevolle Kleinlichkeit ihrer Umgebungen, die eigne Größe hindert sie, zu wirken, wie ihr Streben ist. Vom Verrath ausgespürt, wird Julio ins Gefängniß geführt. Hier sucht ihn Solina auf, und da auf Befreiung nicht zu rechnen ist, bringt sie ihm selbst einen Dolch, um gemeinsam mit ihm zu sterben. — Wäre die Komposition so trefflich wie die

„Die neue Arria."

Charaktere, das Theater hätte an diesem Stück einen Schatz gewinnen können. Aber leider ist diese nicht zu loben. Die Episode eines alten Malers, dessen Tochter Laura Julio einst liebte, ehe er Solina gekannt, zieht sich breit und unvermittelt hindurch. Sie ist ein für sich ausgeführtes Stück: das in Liebe sterbende Mädchen, ein in Liebe für sie hoffnungslos vergehender Jüngling, Schüler des Malers, endlich der erblindete Greis, der sich, um das Bild der Entschlafenen festzuhalten, um seine Augen gemalt hat — Scenen und Ergüsse des Gefühls von wunderbarer Schönheit, und oft Göthe's würdig, aber doch ein ungehöriger dramatischer Ueberschuß. Ebensowenig ist die Farbengebung und Abstufung der Charaktere, wie prächtig immer und stark in den Gegensätzen, günstig vertheilt. Denn die verwittwete Fürstin ist eine gleich energische Gestalt, wie ihre Verbündete, Solina; andrerseits tragen Laura, des Malers Tochter, und die unglückliche Gemahlin des Prinzen die gleichen Züge. Aehnlich ist es mit den Männern. Aber trotz dieser Mängel steht das Stück unter Klingers Arbeiten sehr hoch, denn hier ist Feuer, Leidenschaft, wahres Gefühl, eine aus dem Innersten quellende Sprache. Die Empfindung des Lesers ist am Schlusse nicht, wie bei den meisten Werken dieser Schule, und so auch bei Klinger, erdrückt und verstimmt, sondern poetisch gehoben.

Von den früheren Schauspielen dieses sehr fruchtbaren Dichters erwähnen wir nur beiläufig: Simsone Grisaldo, der Derwisch, der Günstling, Konradin, Oriantes, Elfriede, Medea, Roderiko. Er erschuf darin eine Menge von vortrefflichen Charakteren und Situationen, wußte seine Stoffe auszunutzen, und oft mit wahrer Genialität zu beleben, und doch blieb ihm so viel Wunderliches, Hartes und Schroffes anhaften, daß keins seiner Stücke zu jener Vollendung gedieh, deren man seine Kraft fähig gehalten hätte.

Spätere Dramen.

Klingers außerordentliche Bedeutung tritt weit mehr in den dramatischen Werken seiner nächsten Jahre hervor, wo seine Sprache immer beruhigter, seine Form reiner, seine Anschauungen gereifter, sein Gedankeninhalt vertiefter wurde, allein für die Literatur sind dieselben nicht von gleicher Bedeutung, wie die wilden Produkte seiner Jugend. Mit diesen steht er stürmend als ein Hauptvertreter einer Epoche da, mit den späteren isolirt er sich in einer neuen Richtung, die mit der allgemeinen Entwicklung nichts zu thun hat. Hören wir, um dies zu verstehen, zuvörderst seine eigne Ansicht über die Arbeiten seiner Jugend: „Freilich (sagt er in der Vorrede seiner Sammlung von 1786) sind es individuelle Gemälde einer jugendlichen Phantasie, eines nach Thätigkeit und Bestimmung strebenden Geistes, die in das Reich der Träume gehören, mit dem sie so nah verwandt zu sein scheinen. Wer aber gar kein Licht in diesen Explosionen des jugendlichen Geists und Unmuths sieht, ist nie in dem Fall gewesen, etwas davon in sich selbst zu fühlen. Ich

kann heute so gut darüber lachen, als einer; aber so viel ist wahr, daß jeder junge Mann die Welt, mehr oder weniger, als Dichter und Träumer ansieht. Man sieht alles höher, edler, vollkommener; freilich verwirrter, wilder und übertriebener. Die Welt und ihre Bewohner kleiden sich in die Farbe unsrer Phantasie und guten Glaubens." — „Erfahrung, Uebung, Umgang, Kampf und Anstoßen, heilen uns von diesen überspannten Idealen und Gesinnungen, wovon wir in der wirklichen Welt so wenig wahrnehmen, und führen uns auf den Punkt, wo wir im bürgerlichen Leben stehen sollen. Eben diese lehren den Dichter und Künstler, daß Einfachheit, Ordnung und Wahrheit, die Zauberruthen seien, womit man an das Herz der Menschen schlagen müsse, wenn es eintönen soll. Man kann dies glauben, ohne dahin gelangt zu sein." — „Die Klagen sind unendlich, die man über die wilden Produkte führt, die zu Zeiten in der deutschen Welt, und besonders für's Theater erscheinen. So viel ist indessen gewiß, daß wir Deutsche durch diese Verzerrung gehn müssen, bis wir sagen mögen, so und nicht anders behagt's dem deutschen Sinn. Nichts reift ohne Gährung. Gewiß sind die kalten, beschränkten Regeln des französischen Theaters mit seiner Declamation, dem thätigern, rauhern, stärkern Geist der Deutschen nicht genug; aber eben so gewiß ist er nicht muthwillig, launig und besonder genug, um's allgemein mit dem englischen Humor und seinen Sprüngen zu halten. Also wäre das wilde Thun bisher doch nichts andres, als eine Form zu suchen, die uns behage!" — „Mir ist's (so schließt er) bei allen Schreibereien um nichts andres zu thun, als in einer vorgestellten Welt zu leben, wenn ich's nicht thätig in der wirklichen kann, und meine Bestimmung ließ mir bisher viele Stunden übrig, die ich froh war, so wegträumen zu können."

Erkennt Klinger hierin die Explosionen seiner jugendlichen Phantasie als Produkte der Unerfahrenheit, einer nur vorgestellten Welt, so gibt er doch zugleich zu verstehen, daß die „vorgestellte" Welt es sei, in welche er sich auch in reiferen Jahren flüchte, und dies ist verhängnißvoll für seine späteren Arbeiten. Denn zeichnet er in diesen gleich Charaktere und Verhältnisse mehr nach der Wirklichkeit, so verläßt er dieselbe plötzlich, um eine Idee durchzuführen, bei der er die poetische Wahrheit einem psychologischen Experiment zum Opfer bringt. Was der größte Vorzug seiner Schauspiele hätte werden können, eine zu Grunde gelegte Idee, wurde die Gefahr für sein Talent. Er entwickelt den Grundgedanken in den Charakteren, einseitig, mit einem gewissen Trotz auf die Nothwendigkeit seiner Durchführung, und kommt dabei in der Komposition zu den erstaunlichsten Konsequenzen. Man giebt die Möglichkeit seiner Charaktere zu, aber nicht die poetische Nothwendigkeit, findet kein ästhetisch befriedigendes Resultat in der Lösung der Verwicklung.

Schon unter seinen Jugendstücken ist eins, Simsone Grisaldo (1776), worin er es mit einer in den Plan aufgenommenen Idee versucht. Abel der

Gesinnung und unwiderstehliche Liebenswürdigkeit des Helden siegen in dem sonst wild phantastischen Schauspiel über alle Ränke der Feinde. Mehr vertieft ist der Grundgedanke in dem „Schwur“ und in den „falschen Spielern.“ Beide Stücke stehen durch ihren geistvoll feinen Dialog, den Reichthum an Weltbeobachtung und Kenntniß des gesellschaftlichen Lebens, sehr hoch. In den falschen Spielern ist der Held, der Sohn einer rechtlichen, begüterten Familie, durch Intriguen den Seinigen entfrembet worden. Besonders spielt die Unterschlagung seiner Briefe an den Vater, durch den jüngeren Bruder, eine Rolle. (Ein Motiv, welches Schiller später für die Räuber benutzte.) Der junge Mann ist unter falsche Spieler gerathen, sein schlechtes Gewerbe, geschickt ausgeübt, läßt Summen über Summen durch seine Hände rollen, die er, unter dem angenommenen Titel eines Marquis, wieder verschwendet. In Karlsbad, wo er Bank hält, trifft er mit seiner Familie wieder zusammen. Durch seine weltmännisch glänzende Erscheinung und vornehmes Wesen, dem es auch nicht an einigen noblen Zügen fehlt, werden die Seinen sogleich für ihn eingenommen. Der Vater möchte ihm verzeihen, die früh Geliebte bringt ihm noch ihr Herz entgegen. Es kommt zu einer Annäherung, zur Enthüllung des Betruges, der gegen Vater und Sohn ausgeübt worden ist, nichts stünde im Wege, den Verlorenen zu retten. Aber sein Herz ist durch das betrügerische Spiel verhärtet, nicht Familie, nicht treue Liebe verlocken ihn mehr zur Umkehr, der Gedanke, auf den Gütern seines Vaters und der Welt entfrembet zu leben, flößt ihm ein Grauen ein. Noch mehr kommt ihm die Hand des Schicksals entgegen. Seine Spießgesellen betrügen ihn, und gehen mit seiner Kasse davon. Die Geliebte hofft ihn nun wieder zu gewinnen. Er aber sucht sie zu überreden, ihm in sein unstätes Leben zu folgen, und ihm ihr Eigenthum zu neuem Spielfond zu überlassen. Es kommt nicht dazu. Sein Schwager fordert ihn heraus, dem Verlornen wird die rechte Hand im Duell durchschossen, er ist zum falschen Spiel untauglich gemacht. Und dennoch, nachdem ihm zum grausamen Troste seiner Familie das Handwerk gelegt ist, empfindet er nicht Reue, sondern wendet sich am Schlusse zu dem letzten seiner Genossen, der jetzt auch von ihm geht, mit den Worten: „Mannigfaltig sind die Hülfsmittel für den Mann von Verstand. Unterhalte mich in deinen Briefen von deinen Thaten, daß ich in der Routine bleibe. Ein lahmer Greck (falscher Spieler) ist auch noch ein Greck, du wirst's von mir hören.“ Mit so einseitig trotziger Konsequenz endet das Stück, welches sich für ein Lustspiel giebt. Man bewundert in diesem, wie in andern, die Energie und Kraft, glänzende Züge und Wendungen, empfindet aber von dem Ganzen keine reine Befriedigung. Welt- und Menschenkenntniß, Bildung und Talent scheitern an dem Hange zum Grillenhaften und Besonderen. So ging auch in Klinger dem nationalen

deutschen Theater eine Kraft verloren, deren Bedeutung keineswegs angelegt schien, auf einer unkünstlerischen Entwicklungsstufe stehen zu bleiben.

In späteren Jahren wendete sich Klinger ausschließlich dem Roman zu. Wir betonen seine Thätigkeit in dieser Gattung weniger, zumal sich davon im Ganzen dasselbe sagen läßt, wie von seinen Dramen. Es sind meist furchtbare Bilder menschlicher Kulturverhältnisse, die er nicht abschreckend genug schildern kann, um den Haß, die Verbitterung und den Kampf seiner Helden dagegen darzustellen. Eine „vorgestellte“ Welt, für welche er nur diejenigen Motive aus der Wirklichkeit nimmt, welche einer finsteren Weltanschauung dienen können. Erwähnt seien aus der Zahl seiner Romane hier nur „Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt“ (1791), welcher wahrhaft grausige Bilder menschlichen Verderbens in allen Lebensverhältnissen entfaltet; und „Raphael von Aquillas“ (1793), ein Bild hierarchischer Tyrannei in Spanien. Gewaltiges und Großartiges fehlt diesen Arbeiten nicht, wohl aber die künstlerisch ästhetische Vollendung und Versöhnung. — Romane.

Noch weit auffallender ist dieser Mangel an künstlerischem Verständniß bei einem Dichter, der von der bildenden Kunst herkam, bei Friedrich Müller, gewöhnlich Maler Müller genannt, (geb. 1750 zu Kreuznach). Schon früh in zwei Künsten thätig, kam er als Jüngling an den herzoglichen Hof zu Zweibrücken, von welchem es ihn fort nach Italien zog. Durch Göthe wurde seine Reise nach Rom vermittelt. Er blieb daselbst bis zu seinem Tode (1825). — Müllers Talent ist keineswegs gering anzuschlagen, auch fehlt es ihm nicht an Geist und dichterischer Wärme, dennoch gelang es ihm nicht, etwas poetisch Gültiges zu schaffen. Die Sucht nach Originalität, nach natürlichster Natur, nach charakteristisch Besonderem, verdarb Alles. Wie seine Malereien und Zeichnungen als Karikaturen bezeichnet werden, so ist das Uebermaaß genialer Willkühr in seinen Dichtungen widerwärtig. Ein Zug nackter Rohheit kommt hinzu, sie zu dem Zuchtlosesten zu machen, was die Schule geleistet hat. Das bemerkenswertheste seiner Werke ist das Drama „Faust's Leben“ (1778). Maler Müller.

Stoffe wie Faust, Prometheus, verfeindete Brüder, lagen in der Zeit. Das dämonische Ringen des Individuums, die Auflehnung selbstbewußter Kraft gegen die beschränkende Macht, Umkehr der Familienliebe in bitteren Haß, wenn Naturrecht und bindendes Gesetz sich nicht vertragen wollten, das waren Elemente, in welchen die Phantasie der genialen Epoche schwelgte. Göthe und Schiller brachten dieselben aus ihrer Jugend noch mit herauf, um sie poetisch in sich zu vollenden. — Müllers Faust war ziemlich weitschichtig angelegt, es wurde nur der erste Theil und ein Fragment des zweiten fertig. Den Eingang bildet eine ähnliche Scene wie in jenem Fragment von Lessing's Faust; die Teufel finden sich in einer zerfallenen gothischen Kirche

zusammen. Unter ihnen ist Mephistopheles als das Originalgenie der Hölle aufgefaßt, das sogar seine sentimentalen Anwandlungen hat. Er ist herum geschwärmt, hin und her, auf und ab, hat gefunden „des Matten und Schwachen die Menge, des Starken, Festen so so — des herrlich Großen wenig." Das will Lucifer nicht gelten lassen: „Keins, gar nichts! Wer ist groß? was? Kann man noch was Großes in dieser Welt suchen? — will einen einzigen großen kennen lernen, einen einzigen festen und ausgebacknen Kerl, zu dem man sagen könnt, fix und fertig ist der — wagst du's, mir solch einen zu zeigen?" Mephistopheles verpflichtet sich dazu. Allein mit dem Kerl, um den er sich nun bemüht, wird er wenig Ehre einlegen. Dieser Faust, der sich dem Teufel ergiebt, um seine Schulden zu bezahlen, ist ein ganz uninteressanter Gesell. Ihn selbst lernt man in dem Stücke nur wenig kennen, fast den ganzen ersten Theil füllen wilde Studentenstreiche aus. Geschrei und Drohungen von Wucherjuden, Prügeleien zwischen Schülern und Gerichtsdienern, Possen mit Dirnen und elenden Magistern: ein Toben, Jübeln, eine Phraseologie des Schimpfens, die ihres Gleichen sucht. Die einzige Situation, welche einen tieferen Ton anklingen läßt, ist die Erscheinung von Fausts Vater, der in die Stadt kommt, um den Sohn von seinem unheimlichen Versuchen, sich mit dem Bösen zu verbinden, abzumahnen, und in dem Augenblick eintrifft, wo es demselben gelungen ist, die Geister zu seinem Dienste zu beschwören. Aber auch dies Verhältniß ist ohne innere Größe behandelt, und geht, wie alle übrigen Scenen, roh und unfertig vorüber. — Von dem zweiten Theil existirt nur eine „Situation aus Fausts Leben," welche ihn und Mephistopheles am spanischen Hofe zeigt, wo Faust für die Königin von Arragonien in Leidenschaft entbrannt ist. Doch auch diese Scenen sind durch das Ueberwuchern einer grob burlesken Nebenfigur herabgedrückt.

Ebenso unkünstlerisch und chaotisch ist die Tragödie „Niobe" (1778), obwohl es auch diesem Stücke nicht an Lobrednern fehlt. Die Heldin begiebt sich im Triumphzuge nach Dianens Tempel, um ihre Söhne und Töchter mit den Enkelinnen und Enkeln Neptuns zu vermählen. In ihrem Hochmuth auf die Abstammung von Zeus hat sie beschlossen, das Bild Dianens im Tempel zu stürzen und ihr eignes nebst denen der Ihrigen als neue Götterbilder aufzustellen. Die Rache der Götter, Apolls und Dianens, folgt auf dem Fuße. Kaum ist der Zug im Tempel, als Flammen aus dem Boden, Blitze aus den Wolken zucken. Ein ungeheures Morden und Sterben der Herausstürzenden beginnt, und füllt das ganze Stück aus, an dessen Abschluß Niobe in Stein verwandelt dasteht. Die stete Wiederkehr derselben Agonie unter einer Menge von Liebespaaren, derselben Klagen und Wuthausbrüche, hebt jeden stärkeren Eindruck auf, und wird ermüdend. — Von einem dritten viel späteren Stücke Müllers, Golo und Genovefa (1808), ist nur zu sagen, daß er es unter dem Einfluß der romantischen Schule schrieb. Das alte

Geniewesen der siebziger Jahre, das ihm in Fleisch und Blut übergegangen war, versetzt mit der Willkür der neueren Romantik, brachten einen Mischmasch hervor, der an Verrücktheit nichts zu wünschen übrig läßt.

Auch im prosaischen Idyll war Fr. Müller thätig, und nach dem Urtheil mancher neueren, mit viel Glück. Er ging von der Nachahmung Geßners aus, und bevölkerte seine idyllische Welt mit Faunen, Nymphen und Hirtenknaben. Aber seiner gröberen Natur gemäß wurde hier alles derber, und bald versetzte er das Idyll in die Region des modernen pfälzischen Bauernlebens. So „die Schafschur," das „Nußkernen." Handlung ist nicht darin, nur ein Dialog, der sich um die gemeinsame Arbeit bewegt, unterbrochen von Gesang. Es sind niederländische Bilder, naturgetreu, aber ohne Scheu vor dem Rohen, Gemeinen und Häßlichen ausgemalt.

Am Schlusse dieser Reihe nennen wir noch einen Dichter, der zwar mit dem Drama nichts zu thun hat, dessen ganzes Leben aber in der Haltlosigkeit des Original-Geniewesens auf und zu Grunde ging. Es ist Christian Friedr. Daniel Schubart (geb. 1743 zu Obersontheim in Schwaben). Schubart. Sein Leben bildet eine so bunte Reihe von Ortswechseln und Wanderungen, daß ihre Uebersicht mehr Raum beanspruchen würde, als seine dichterische Bedeutung in einer Gesammtdarstellung der deutschen Literatur beanspruchen kann. Er studirte in Erlangen Theologie, neigte früh zur Musik hin und wurde, nach vorübergehenden Stellungen, Organist in Ludwigsburg. Charakterlos, einem rohen und wüsten Leben ergeben, wurde er seines Amtes entsetzt, eingesperrt, außer Landes verwiesen. Ebenso toll trieb er es in Mannheim, München, Augsburg, Ulm, bis ein furchtbares Geschick ihn ereilte. Die Beleidigung eines österreichischen Generals wurde Veranlassung, daß der Herzog Karl von Württemberg ihn festnehmen und auf den hohen Asperg gefangen setzen ließ. Zehn Jahre saß er hier, von der Willkür des General Rieger gepeinigt, um endlich, eben so rechtlos, wie er eingekerkert worden, in Freiheit gesetzt und zum Hofdichter und Theaterdirektor in Stuttgart ernannt zu werden. Er starb wenige Jahre darauf (1791). Das pathologische Interesse an einer Natur, wo die erhabensten und reinsten Empfindungen immer neben dem Gemeinsten und Niedrigsten lagen, und ein grausames Geschick, durch welches er zum Opfer politischer Willkür und Laune gemacht wurde, werden einer umfassenden Monographie seines Lebens immer Interesse gewähren. Literarisch ist er von geringer Bedeutung, nur wenige seiner lyrischen Gedichte haben sich lebensfähig erhalten. Durch den Hymnus an Friedrich den Großen reiht er sich schwungvoll und prächtig an die Schule der Berliner Patrioten, innerlich gewaltiger jedoch ist sein Gedicht „Die Fürstengruft," welches sich mit tieferem Blick gegen die „Tyrannen" wendet, als es die Exaltation der jungen Göttinger vermochte. Er, der im Anschauen unfreier bürgerlicher Zustände lebte, ein Augenzeuge des Druckes,

unter welchem die Söhne des Landes als Soldaten für fremde Erdtheile verkauft wurden, er mußte wohl, wenn er die „deutsche Freiheit“ besang, ein Lied grauenhafter Zerknirschung singen, und schmerzliche Rührung gab ihm das Lied an die dahinziehenden Brüder ein. (Kaplied: „Auf auf, ihr Brüder, und seid stark“). Aber auch seine tiefste innere Bewegung wurde durch Leichtsinn und Charakterschwäche verscheucht, und so ging das, was an Talent in ihm war, an seiner menschlichen Verwahrlosung zu Grunde. —

Wir scheiden von dieser Gruppe der Originalgenies mit einem unerfreulichen Mißklang. Gab es doch unter ihnen, die Göttinger Stürmer mit eingeschlossen, nur wenige, deren Gesammtbild einen reinen harmonischen Eindruck hinterließ. Große Talente, große Bestrebungen, große Irrthümer, das wird im Allgemeinen das Urtheil über die Persönlichkeiten dieser Epoche sein, wenngleich im Einzelnen des Bedeutenden und Edleren genug nachzuweisen war. Und dennoch ist der Fortschritt der deutschen Literatur nicht zu verkennen, und ebensogroß der der Empfänglichkeit in der Nation für die Werke der Dichtkunst. Je weniger wir uns jedoch von den Werken der zuletzt betrachteten Dichter künstlerisch angesprochen fühlten, desto mehr werden wir den reinsten Antheil demjenigen dichterischen Genius entgegen bringen, der uns aus dem Chaos des Ringens zur vollendeten Schönheit zu führen berufen war.

Eilftes Kapitel.

Göthe's Jugend.

Wahrheit und Dichtung — so nannte Göthe das Werk, in welchem er die Geschichte seines Jugendlebens erzählte. Er schrieb es in hohem Mannesalter, als ein Sechziger, da er sein ganzes Dasein harmonisch zu einer künstlerischen Einheit gebildet hatte, und demgemäß auch das Stürmen und Drängen, das Ringen und Streben seiner Jünglingsjahre in der Darstellung, von dem Zufälligen abgelöst, als einen Theil des einheitlichen Ganzen betrachten und betrachtet wissen wollte. Die oft nicht zuverlässige Erinnerung an eine zeitlich entlegne Epoche kam dazu, daß sich ihm Verhältnisse und Menschen anders gruppirten, die Chronologie sich verschob, innere und äußere Beziehungen verwirrten, und die historische Wahrheit, durch das Medium der Dichtung gesehen, nicht zu ihrem ganzen Rechte kam. Daher war, so einzig und bewunderungswürdig das Werk sonst dasteht, das Thema seiner Biographie damit noch nicht erschöpft. Seitdem hat sich durch Herausgabe seiner

Briefsammlungen, größere und kleinere Monographien, zahlreiche Schriften des Forscherfleißes über einzelne seiner Werke, über Abschnitte, so wie über das Ganze seines Lebens, bereits eine umfassende Göthe-Bibliothek angesammelt, die ein immer noch wachsendes Material für die Biographie des Dichters darbietet. Sie würde, wenn sie ihn in der Totalität seines Wesens mit eingehender Benutzung alles Vorhandenen fassen und darstellen wollte, nicht in wenigen Bänden zu bewältigen sein.

Aber auch nur eine Monographie kann es sich zur Aufgabe machen, sein reiches Leben eingehend zu verfolgen (läßt sich doch aus manchen Epochen der Gang desselben von Tag zu Tag nachweisen) jedem seiner Werke, mit Benutzung des ganzen Materials, gleichmäßig gerecht zu werden. Eine andre Aufgabe haben wir. Denn wenn wir gleich ihn, und mit ihm Schiller, als die Gipfel der deutschen Dichtung betrachten, so steht Göthe doch nicht mit jedem seiner Werke auf dem Gipfel der Poesie, und nicht jedes hat die gleiche Bedeutung für die Literatur. Und so wird auf Vieles, was der Verehrer, der sich gewöhnt hat, Göthe mit Göthe'schen Augen zu betrachten, hoch hält und nicht vermissen will, hier nur flüchtig gestreift, auch wohl gänzlich bei Seite gelassen werden müssen. Die historische Darstellung, in welcher Viele berechtigt sind, verbietet es, ein Bild in räumlicher Ausdehnung zum Nachtheil der andern auszubreiten, und weist auch dem größten, wenn auch ein bevorzugtes, doch bescheiden gefaßtes Maaß an.

Johann Wolfgang Göthe wurde am 28. August 1749 in Frankfurt am Main geboren. Als Sohn eines kaiserlichen Rathes, und von mütterlicher Seite Enkel des Stadtschultheißen Joh. Wolfgang Textor, nach welchem er in der Taufe den Vornamen erhielt, gehörte er den bevorzugten Familien der Stadt an. Aeußerer Wohlstand des Hauses erhöhte die Gunst der Verhältnisse, unter welchen der Knabe aufwuchs. Eine Schwester, Cornelia, nur ein Jahr jünger als er, blieb von den übrigen Geschwistern allein am Leben, und theilte die Freuden der Kindheit mit ihm im väterlichen Hause am Hirschgraben, so wie den ersten Unterricht, den der Vater selbst leitete. Dieser, Jurist ohne berufliche Beschäftigung, mit einem bloßen Amtstitel lediglich seinen Liebhabereien lebend, hatte alle Zeit, sich seinem Hause und der Erziehung der Kinder zu widmen. Nicht ohne eine gewisse künstlerische Bildung, von den Erinnerungen einer Reise nach Italien sein Leben lang zehrend, hatte er sein Haus seinen Bedürfnissen und Grillen gemäß eingerichtet. Es fehlte nicht an einer Bibliothek und Kupferstichen, er beschäftigte die Frankfurter und Darmstädter Maler, dilettirte auf der Laute und dem Klavier, war nicht unempfänglich für poetische Werke, wenn sie gereimt waren, interessirte sich für Seidenwürmerzucht, für dies und jenes, was dem Unbeschäftigten wechselnd anziehend erschien. Aber mehr als zu dem pedantischen

Vater fühlten sich die Geschwister zu der frohmüthigen Mutter hingezogen, die bei ihrer Jugend erst mit den heranwachsenden Kindern zu leben begann.

Die Verhältnisse des väterlichen Hauses zeigten überall Geordnetes, Tüchtiges, der Knabe war in der glücklichen Lage der bildenden Kunst frühe Eindrücke zu verdanken, welche sein Auge in der Kindheit schon für die schöne Form öffneten, nirgends durch Nichtiges, Verderbliches oder Drückendes verwirrt zu werden. Das erste literarisch Bedeutende, was ihm entgegentrat, war Klopstock's Messias, der hinter dem Rücken des Vaters in's Haus geschmuggelt und von Mutter und Kindern mit Entzücken genossen wurde. Der althistorische Boden, auf dem der Knabe erwuchs, die Stadt mit ihren Bauwerken, für die sein Interesse früh erwachte, das Gefühl mit Denkmälern uralten deutschen Lebens durch Geburt und durch die Würde der Familie verwachsen zu sein, weckte sein Bewußtsein und seine Selbständigkeit. Männern, die für die Stadt etwas geschaffen, oder durch Sammlungen von Alterthümern, Kunstwerken, Büchern, bekannt waren, wußte er näher zu treten, und so, im Umgang mit Aelteren und bei seinem für Alles regen Antheil, reifte er an Urtheil und Kenntnissen; freilich mehr durch und an Liebhabereien sich heran bildend, als durch geregelten Unterricht belehrt.

Neben der bildenden sollte auch die dramatische Kunst ihren Einfluß auf ihn üben. Der siebenjährige Krieg führte französische Truppen nach Frankfurt. Der Chef dieser Einquartierung, Graf Thorane, nahm auf Jahre seine Wohnung im Göthe'schen Hause. Die Kunstliebe dieses Mannes richtete hier ein Atelier für Maler von nah und fern ein, unter denen sich der Knabe als allgemeiner Liebling bewegte. Gleichmäßig zog diesen aber das französische Theater an, welches den fremden Gästen gefolgt war. Schauend, hörend, und im Spiel lernte er das Französische, und that bei der Freiheit, die ihm gewährt war, mit neugierigen Augen tiefere Blicke in das künstlerische, auch wohl in das wirkliche Leben. Er schrieb sogar ein französisches Nachspiel, wie er in seiner unnachahmlichen Schilderung dieser Jahre erzählt.

Nachdem die Franzosen abgezogen waren, trat wieder mehr Ordnung in seinen Unterricht. Aber er war zugleich dem Knabenalter entwachsen. Bei der geringen Aufsicht über ihn gerieth er in Verbindungen, welche durch eine unschuldige Jugendneigung nur verlockender gemacht wurden, ihm aber gefährlich zu werden drohten. Ein erster Sturm der Leidenschaft mußte an ihm vorüber gehn, die erste bittre Lebenserfahrung mit ihrer Demüthigung ihm ernstes Zusammenfassen gebieten; dann aber traten die Privatstudien, zu welchen jetzt das Zeichnen nach der Natur kam, wieder in den Vordergrund, um ihn ernstlicher für die Universität vorzubereiten. Ohne eine geregelte Schul- und Gymnasialbildung, mit nur gelegentlich zusammengerafften Kenntnissen, aber an geistiger Reife mehr vorgeschritten, als Jünglinge glei-

chen Alters, wurde er von seinem Vater auf die Universität geschickt, um das juristische Studium zu beginnen.

Im Herbst 1765 kam der sechzehnjährige Student in Leipzig an, und zwar mit der Absicht, die Juristerei bei Seite zu lassen, und sich der schönen Literatur zu widmen. Er vertraute sich dem Professor Böhme, der ihm jedoch, zugleich mit seiner Gattin, in's Gewissen redete, und ernstlich abmahnte. Er ließ es dabei bewenden, versuchte es mit gutem Willen in den juristischen Hörsälen, ohne ein Interesse an den Vorträgen zu finden. Auch Gellert, dessen Collegium über Moral er hörte, vertraute er sich an, doch wurde er auch von ihm von der Poesie abgemahnt. Mit seinem Freunde Schlosser zusammen machte er einen Besuch bei Gottsched, und sah den einstigen Machthaber der Literatur, ein Jahr vor dessen Tode, in seiner zwar verschollenen aber noch höchst selbstbewußten Würde. — Mit der Zeit wendete der frische Jüngling den gelehrten Auditorien, die ihm kein Genügen brachten, den Rücken, um sich mit Jugendlust auf der leichten Oberfläche des Lebens zu tummeln. Genossen hatte er gleich anfangs an dem Mittagstische des Weinhändlers Schönkopf gefunden, für dessen Tochter Käthchen sich sein Herz zu regen begann. Aber eigne Grillen brachten ihm auch in dieser Neigung Kummer, da das Mädchen sich bei seinen grundlosen Quälereien von ihm abwendete. Schon hier begann jenes poetische Verfahren, Alles was ihn innerlich drückte, erhob, überhaupt ergriff, poetisch zu erfassen, innerlich abzuthun, ihm einen dichterischen Ausdruck zu geben, im Lied, im Drama, oder sonst wie. So entstand das kleine Schäferspiel „Die Laune des Verliebten," das älteste dramatische Denkmal seines Jugendlebens. Kleinere lyrische Produkte waren schon vorher von seinem Freunde Bernhard Theodor Breitkopf in Musik gesetzt, sogar im Druck erschienen, ohne jedoch damals beachtet zu werden. Aber daß er bei allem Leichtmuth der Jugend auch schon tiefer in die dunkleren Regionen des Lebens geblickt hatte, zeigt sein Lustspiel „Die Mitschuldigen," welches um dieselbe Zeit entstand. Die glatte Hülle bürgerlicher Kreise täuscht ihn nicht, er erkennt darunter sittlich getrübte Zustände, die, wenn er in seiner Dichtung keine Lösung dafür fand, doch sein Vertrauen und sein für's Gute und Große offenes Herz nicht störten. In beiden Stücken ist er, wenn ihm gleich durch Frau Böhme die Freude an der vorhandenen französirenden Literatur verdorben war, doch noch in französischer Form befangen, der Alexandriner bannt sie in eine bereits absterbende Epoche. Auch sollten ihm sogleich selbst die Augen darüber aufgehn, denn Lessings Dramaturgie erschien, und wurde als die erste literarische Befreiungsthat begrüßt.

Leipzig 1765—1769.

Hoben aber Musik und Poesie den leichtlebigen Flattersinn in eine erhöhte Sphäre des Daseins, so trat als drittes die bildende Kunst, die ihm seit den Kinderschuhen lieb war, hinzu, um sein rastloses Bildungs- und

Schaffensbedürfniß zu fesseln. Er zeichnete bei Oeser, belehrte und versuchte sich in der Kunst des Kupferstichs und Holzschnitts, wurde durch Oeser besonders an Sammler und Kenner Leipzigs hingewiesen, und mit den Schriften Winkelmanns vertraut gemacht. Der innere Drang, Kunstwerke von größerem Werth und Anzahl kennen zu lernen, ruhte nicht, er machte sich heimlich nach Dresden auf, und kehrte trunken vom Anschauen der dortigen Schätze und künstlerisch gefördert zurück. — Allein seine kräftige Gesundheit sollte in Leipzig noch einer bösen Gefahr unterliegen. Ein Blutsturz stellte sich ein, und seine Nachwehen füllten die letzte Zeit des Aufenthaltes aus. Krank machte er sich auf den Heimweg, im Herbst 1769, und mit nicht gutem Gewissen, daß er bei zwar unausgesetztem Bildungsstreben, doch das juristische Studium gar sehr versäumt habe.

Der Vater war verstimmt, sowohl über die übel angewendete Zeit, als über das Kranksein des Sohnes, welches sich jetzt im elterlichen Hause mit einer neuen unbequemen Wendung einstellte, und um so langwieriger, da der Arzt rathlos über die Wurzel des Uebels blieb. Während dieser trüben Wintermonate, die er im Zimmer verschlossen zubrachte, wurde sein Interesse für eine eigenthümliche Richtung gelockt. Eine Freundin der Mutter, Fräulein von Klettenberg, dem herrnhutischen Sectenglauben ergeben, fromm, abgesondert mit ihren Gemüthsgrübeleien, leistete ihm häufig Gesellschaft, und brachte mystische Bücher in's Haus, in deren Sinn der Kranke mit den beiden Frauen mühevoll einzubringen suchte. Es blieb nicht bei der Ergründung solcher dunkel geheimnißvollen Schriften, nicht bei der Lektüre von Arnolds Kirchen- und Ketzergeschichte; auch kabbalistische, alchemische Studien und Experimente wurden vorgenommen, und der junge Adept tauchte in eine Sphäre des Forschens, die ihm zwar augenblicklich nur unbefriedigende Erfolge brachte, später aber noch bedeutend werden sollte. Denn hier schon trat ihm die Gestalt des berühmtesten seiner Vorgänger in der Schwarzkünstelei entgegen, des Doctor Faust, deren Durchbildung ihn bis in die letzten Jahre seines Lebens beschäftigte. — Die Herstellung des Kranken ging mit dem Ablauf des Winters vor sich, als ein plötzlicher Rückfall eintrat, der aber auch den Grund des langen Uebels offenbarte. Der Halbgenesene hatte einen neuen Versuch im Radiren gemacht, und die beim Aetzen mit Scheidewasser erzeugten Dünste unvorsichtig eingeathmet. Was ihm schon in Leipzig gefährlich geworden, war nun entdeckt, konnte gehoben, und da die Versuche kein künstlerisches Resultat gehabt, vermieden werden.

Im Frühjahr (1770) war er der Jugendkraft zurückgegeben und ging
Straßburg 1770—1771 nach dem Willen des Vaters nach Straßburg, um dort die juristischen Studien mit mehr Eifer aufzunehmen, und zu promoviren. Den ersten mächtigen Eindruck empfing er auch hier wieder durch die Kunst. Obgleich mit Vorurtheilen gegen die gothische Architektur erwachsen, zerstreute doch die

künstlerische Größe und Einheit des Straßburger Münsters seine bisherige Befangenheit, und erfüllte ihn mit Staunen und hingebender Bewunderung. Dabei blieb es nicht. Er suchte sich über die Gesetze dieses Kunstwerks klar zu werden, studirte es mit Messen, Vergleichen, und trieb, je weniger er sich über die ersten Regeln und die historische Entwicklung dieser Bauweise belehren konnte, je länger mit Suchen und Tasten sein Wesen daran. Und hatte er sich dann an Stein und Mauerwerk satt gesehn, dann wurde die höchste Platte des Thurms bestiegen, und oben dem gesegneten Lande mit gefüllten Römern ein Gruß von frohen Genossen gebracht. Denn auch ein neuer Kreis geselligen Umgangs war bald gefunden. Der Mittagstisch, unter dem Vorsitz des würdigen Actuar Salzmann, gab auch hier die ersten Anknüpfungen. Gleichstrebende, wie Lenz und Wagner, sind schon genannt. Von dem bedeutendsten Einfluß auf Göthe wurde aber Herder, der sich auf seiner Reise mit dem Prinzen von Eutin von der Gesellschaft getrennt hatte, um in Straßburg die Kur eines Augenübels abzuwarten. Nur fünf Jahre älter als Göthe, war Herder ihm doch an Kenntnissen, Bildung, Reife, weit überlegen, ja durch seine „Fragmente" bereits eine Berühmtheit. Während der Kur beschäftigt mit seiner Arbeit über den Ursprung der Sprache, erfüllten ihn damals schon jene Ideen der Naturpoesie, Volksthümlichkeit und dichterischen Originalität, die im Gespräch von seinem Jünger wie ein neues Evangelium empfangen wurden, und seine ganze Anschauungswelt veränderten. Volkslieder zu sammeln und aus diesen Blüthen der Naturdichtung den Samen für eine neue Kultur der Poesie einzubringen, war eins seiner ersten Gebote. Goldsmith's Landprediger von Wakefield, Ossian, Shakespeare lernte Göthe durch ihn erst kennen und schätzen. Gern ertrug der junge Musensohn alle Grillen und Launen Herders, um von seinen Lehren, die das eigenste Innere seines Genius erweckten, nichts zu verlieren.

Und auch die eigne Liebeslust erwachte in ihm bereits in tieferen Gemüthstönen, denn eine Neigung, die erste die seine ganze Seele erfüllte, und vielleicht die sonnig reinste seines ganzen Lebens, fesselte ihn an die Gegend. Noch so mächtig war die Erinnerung an diese Liebe dem sechzigjährigen Manne, daß die Erzählung ihrer einfachen Geschichte sich zu dem wunderlieblichsten Idyll gestaltete. Durch einen Freund wurde er in die Familie des Pfarrers Brion zu Sesenheim eingeführt. Die jüngere Tochter des Hauses, Friederike, Sesenheim. als eins der holdesten Naturkinder von ihm geschildert, gewann sein Herz. Von nun gingen alle Wege, Gedanken und Lieder des jungen Dichters nach dem geliebten Sesenheim. Unter ländlichen Festen, einem glücklichen, unbewußten Poesieleben in Garten und Wald, vergingen glückliche Wochen. Aber zu einer Erklärung, zu einem Verlöbniß kam es zwischen den Liebenden nicht. Schon drohte der Tag des Abschieds von Straßburg. Die juristische Pro-

motion, bei ziemlich vernachläßigten Studien, kam noch leidlich zu Stande, bald folgte der letzte Ritt nach Sesenheim mit dem Abschiede. Er brachte kein Wort, das ein Band für das Leben geschlungen hätte. Und wie hätte der Jüngling, vor dessen Geiste eine Welt von großen Entwürfen stand, sich hier in der Stille schon für das Leben binden mögen, da sein ganzes Wesen noch nach schrankenloser Freiheit hinstürmte! Wie schmerzlich er selbst noch lange an das ferne Sesenheim dachte, das zeigt in seinen Werken manche Darstellung einer ähnlichen Schuld, wodurch er sich strafend einen Spiegel vorhielt; und er selbst war es doch, der die rührende Gestalt Friederikens durch seine Schilderung für alle Zeit in die Glorie der Dichtung erhob. —

Im Herbst 1771 kehrte er nach Frankfurt zurück. Der Vater, so sehr er wünschte, den Sohn in einer praktisch juristischen Laufbahn zu sehen, war doch vorerst zufrieden mit dem Doktortitel desselben, und drängte ihn nicht. Selbst unbeschäftigt, und in seinem Verkehr an Unbeschäftigte gewöhnt, ließ er es gehen, daß der Doktor den Winter über seiner Laune lebte. Bald nach seiner Rückkehr machte dieser einen Ausflug nach Darmstadt zu seinem Freunde Schlosser, wo er in der Bekanntschaft mit Merck eine für seine Entwicklung höchst wichtige Beziehung anknüpfte.

Joh. Heinr. Merck (geb. 1742 in Darmstadt) lebte seit 1768 als Kriegsrath in seiner Vaterstadt. Eine mit Lessing verwandte Natur, als Kritiker und Theoretiker, besonders auf dem Gebiete der bildenden Kunst eine Autorität, selbst im Zeichnen gewandt und in Versen nicht ohne Geschick, von allen Zeitschriften gesucht, mit Herder, Wieland, in Verbindung, war er einer von den Menschen, die im persönlichen Verkehr außerordentlich anregend, fördernd, ja bestimmend wirken. Vor seinem durchdringenden Blick war jeder falsche Schein verloren, die überlegne Macht seines Geistes erweckte Jedem, der in seine Kreise trat, das unbedingteste Vertrauen, denn er verband mit der höchsten Bildung die angenehmsten Formen der Gesellschaft. Zwischen ihm und dem jungen Göthe war die Anziehungskraft gleich groß. Merck erkannte die Bedeutung desselben, noch ehe er etwas Größeres geleistet, und hegte die unerschütterliche Zuversicht, daß er dichterisch zu dem Höchsten berufen sei. Aber er verzärtelte seinen Liebling nicht. Scharf und unerbittlich erging er sich in seinem Urtheil gegen ihn, belehrend, spottend, zurechtweisend, und Göthe von der Aufrichtigkeit, Wahrheit und überzeugender Superiorität des Freundes durchdrungen, hat wohl keinem andern Menschen einen solchen Einfluß und eine solche Macht über sich verstattet. Das Männliche in Merck's Persönlichkeit ging nicht sowohl auf ihn über, als vielmehr weckte es diese Seite in Göthe's Doppelnatur. Und nicht nur auf Göthe war die Einwirkung und Anziehung Merck's außerordentlich. Die Mitglieder des Darmstädter und Weimarer Hofes suchten und ehrten ihn. Karl August von Weimar und seine Mutter, die Herzogin Amalie, unterhielten einen regel-

Merck.

mäßigen Briefwechsel mit ihm, und seine Besuche wurden als Festlichkeiten begangen. Leider ließ er sich in späterer Zeit auf industrielle Unternehmungen ein, die seinen Wohlstand untergruben. Die Hülfe seiner fürstlichen Freunde fehlte ihm nicht, allein der sonst so tüchtige Mann ertrug den Druck seiner Lage so schwer, daß er sich durch einen Pistolenschuß das Leben nahm. (1791) — Als Göthe Merck kennen lernte, stand dieser im kräftigsten Mannesalter, in der glänzendsten Blüthe seines Geistes. Wir werden noch öfter auf ihn zurückkommen.

Im Frühjahr 1772 begab sich Göthe nach Wetzlar, um sich nach dem Wetzlar 1772.
Wunsche des Vaters in die juristischen Geschäfte praktisch einzuüben. Wetzlar, als der Sitz des Reichskammergerichts, umfaßte damals eine große und vornehm steife Gesellschaft von Gesandtschaften mit ihrem Anhang, von welchem sich ein Kreis jüngerer Leute, Legations-Sekretärs, Attachés und Praktikanten zu einem um so zwangloseren Verkehr absonderte. Unter diesen hatte Aug. Friedr. von Goué, ein verkehrtes Haupt- und Originalgenie, einen possenhaften Ritterorden gestiftet, in welchen auch Göthe unter dem Namen Götz eintrat. Denn aus seiner dramatischen Bearbeitung des Götz von Berlichingen hatte er kein Geheimniß gemacht. War doch das Stück in einer ersten Fassung bereits fertig (1771, wurde aber in dieser erst nach Göthe's Tode bekannt) und ging hier im Anblick der Geschäfte des Reichskammergerichts, deren schleppender Gang die jahrhundertlange innere Verwirrung der deutschen Reichskörpers darlegte, einer mehr historisch vertieften Bearbeitung entgegen. — Im Sommer lernte Göthe bei Gelegenheit eines ländlichen Festes die Tochter des Amtmann Buff kennen, Charlotte, die gleich von Stund an einen tiefen Eindruck auf ihn machte. Zwar erfuhr er bald, daß sie nicht mehr frei war, aber da sie ihm freundlich begegnete, nährte er seine aufkeimende Leidenschaft. Auch Charlottens Verlobter, Joh. Christian Kestner, Legationssekretär bei der Hannover'schen Gesandtschaft, acht Jahre älter als Göthe, ein ernster, gesetzter, besonnener Mann, war ihm zugethan, und so verkehrte er bald täglich im Hause des Amtmanns, wo Charlotte an Stelle der früh verstorbenen Mutter ihre zahlreichen jüngeren Geschwister erzog. Göthe, bei seiner Vorliebe für Kinder, erzählte den Kleinen Geschichten, wurde von Allen geliebt und wie ein Mitglied des Hauses betrachtet. Aber seine Leidenschaft wuchs. Die Verlobten ließen ihn schonend gewähren. Lotte war mit ihrer Treue an Kestner geknüpft, ohne jeden Gedanken, sie ihm zu entziehen, und Kestner war zu fest von der Trefflichkeit und Neigung seiner Braut überzeugt, um eifersüchtig zu werden. Diesen aufreibenden, hoffnungslosen Zustand mochte Göthe jedoch nicht länger dulden, er raffte sich auf und verließ Wetzlar. Den Verlobten, und bald Vermählten, blieb er immer herzlich verbunden. In seinen Briefen geht der leidenschaftliche Ton bald in den einer ruhig warmen Freundschaft über. Es ist bekannt, daß Göthe dieses

Verhältniß bald darauf für seinen Werther benutzte. Inzwischen sind in neuerer Zeit die Originalbriefe Göthe's an Lotte im Druck erschienen. Vor ihrem Erscheinen lag es auf der Hand, aus den Wertherbriefen, in welchen so viel Erlebtes niedergelegt ist, Göthe's eignen Charakter erkennen zu wollen. Und doch, wie viel edler und höher steht der dreiundzwanzigjährige Göthe da in den ächten Briefen! Wenn er die Gestalten seiner Freunde im Werther poetisch verklärte, so ging er mit sich selbst um so schonungsloser zu Werke, er scheute es nicht, sich seiner reinsten und besten Züge zu entkleiden, um aus der leidenschaftlichen Stimmung, die ihn erfüllt hatte, einen neuen Charakter zu schaffen. — Nur einen Sommer hatte Göthe in Wetzlar zugebracht, aber diese kurze Zeit war für seine poetische Entwicklung von höchster Bedeutung. Zwei seiner Werke, Götz und Werther, hatten hier ihre eigentlichen Wurzeln.

Nach Frankfurt kehrte er (im Herbst 1772) auf einem Umwege zurück. Mit Merck hatte er sich in Gießen getroffen, und beide machten einen Besuch in Ehrenbreitenstein bei Sophie La Roche, wo deren Gatte als kaiserlicher Staatsrath angestellt war. Die La Roche hatte vor Kurzem den ersten ihrer zahlreichen Romane, „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" (von ihrem Jugendfreund Wieland herausgegeben) erscheinen lassen, und Göthe sich ihr durch eine günstige Anzeige des Buches empfohlen. In dem gastfreien Hause, besonders anmuthig gemacht durch eine Tochter, Maximiliane (später verehelichte Brentano) verlebten die Besucher angenehme Tage. Einiges Mißbehagen erregte ein andrer Gast des Hauses, Leuchsenring, einer jener „predigend reisenden" mystischen Leute, die in den Familien Einfluß zu gewinnen suchten. Dann ging die Fahrt heimwärts auf dem Rheinstrom, dessen Schönheiten die Freunde zeichnend und dichtend genossen.

Im väterlichen Hause wieder angelangt, suchte sich der junge Doktor Göthe mit Hülfe des Vaters in die Advokatengeschäfte einzuarbeiten. Allein ohne Verlangen, wohl auch ohne sonderlichen Eifer. Denn groß ist die Zahl literarischer und dichterischer Arbeiten, der Zerstreuungen, der gegebnen und empfangenen Besuche, der Ausflüge, die sich in die nächsten Jahre zusammendrängen. In den von Merck und andern unternommenen „Frankfurter gelehrten Anzeigen" verdiente sich Göthe durch eine Reihe von Beurtheilungen die ersten kritischen Sporen.

Frankfurt 1772.

Götz von Berlichingen.

Wichtiger jedoch ist die Arbeit am Götz von Berlichingen, die jetzt in neuer Fassung vorgenommen wurde. Göthe zauderte für Merck zu lange mit der Vollendung, denn dieser erkannte wohl, daß bei einer Art von Behandlung des Stoffes, wie Göthe sie gefunden, ein längeres Durchbilden im künstlerischen Sinne dem Werke kaum förderlich sein könne. So erschien der Götz im Anfang des Sommers 1773 und zwar im Selbstverlage Merck's und des Dichters. Als Spekulation betrachtet, war der Erfolg freilich un-

günstig. Die Nachdrucker bemächtigten sich sofort des Buches, und die Unternehmer blieben mit Schulden in ihrem Geschäft stecken. Es scheint, daß Merck für industrielle Projekte mehr Leidenschaft als Geschick gehabt habe.

Welchen Eindruck der Götz von Berlichingen auf die Zeitgenossen machte, ist schon ausgeführt worden, ebenso haben wir seinen umgestaltenden Einfluß auf die gesammte dramatische Dichtung kennen gelernt. Hier waren alle bisherigen Regeln des Dramas radikal vernichtet, und damit die Losung für die neue Schule der Sturm- und Drang-Genies gegeben. Aber so tumultuarisch sich auch sofort ihre Kräfte und Talente in Bewegung setzten, kein einziger ihrer Vertreter erreichte nur halbwegs die poetische Höhe dieses Gedichtes. Denn ihnen fehlte die menschliche Tiefe, der historische Blick, und der, bei aller Regellosigkeit, besonnene Takt für Maaß und Schönheit. — Es ist bewunderungswürdig, mit welcher schöpferischen Kunst der Dichter aus den zusammenhangslosen Reiteranekdoten, die der alte Ritter von sich erzählt, ein Ganzes zu machen verstand. Und nicht nur ein ganzes Lebensbild, sondern ein Zeitgemälde, das noch dazu die Zustände der Gegenwart überraschend reflektirte. Hierauf gründete sich bei den tiefer Blickenden ein nicht geringer Antheil des Beifalls. Jene Einsicht, die Göthe bei den Visitationen des Reichskammergerichts in Wetzlar über die Schwäche und Zerrüttung des deutschen Reichs gewonnen, verwerthete er für jene Phase der Geschichte, die er darstellte. Er zeigt in der Vergangenheit ein Bild derselben politischen Mißstände, die nur dem Geist des Zeitalters gemäß in roherer und gewaltsamerer Form auftreten. Das Reichskammergericht, selbst in die Darstellung mit eingeflochten, erscheint, obgleich eine noch junge Stiftung, doch bei seinem beschwert schleppenden Gang unfähig, Ordnung und Einheit in die verwirrten deutschen Verhältnisse zu bringen. Die Macht des Reichs ist gebrochen, höfische Willkür regiert an Stelle von Recht und Gesetz, der Schwache unterliegt, und der tüchtige Mann muß, wenn er für das Recht der Bedrängten eintritt, zum Empörer werden und zu Grunde gehn. Aber dieser düstre Hintergrund ist nicht ohne tröstliche Ausblicke in eine freiere, bessere Zeit, im religiösen, wie im politischen Sinne, die den Wendepunkt zweier Weltepochen ankündigen. Auf dieser großen historischen Bühne bewegt sich eine Reihe in wärmsten Farbentönen ausgeführter, lebendiger und in einander greifender Gruppen; Gestalten und Charaktere, von der ganzen Fülle der Poesie, menschlicher Empfindung, Leidenschaft, Wahrheit, durchdrungen. Da ist der weichlich sinnlich ränkevolle bischöfliche Hof zu Bamberg, mit Frauen, Liebedienern und allem Gepränge; dagegen die Burg Jarthausen mit bürgerlich knappem Hauswesen, wo die brave Ehegattin des Ritters regiert und Ordnung hält, daß Mann und Knechte, auch biderbe Freunde und Genossen sich laben können, wenn sie von ihren Zügen heim kommen. Dann der wandernde Kaiserhof, mit seinem Gutes wollenden, aber schwachen und bedrängten Oberhaupt;

dagegen der von Elend zerrüttete, zu verzweifelter Selbsthülfe aufgestachelte Bauernstand. Das Leben der Landstraße, wo der Ritter wegelagert, der wandernde Bruder Martin, in dem eine Zukunft für die Welt schlummert, nach Rom pilgert; frische Reitersjungen und erprobte Knechte und Zigeunergesindel; die schlecht geführte Reichsarmee, besiegt von tapfern Häuflein bewährter Männer; Gefechte in Wald und Moor, die Flammen des entsetzlichen Bauernkriegs. Und wieder Bilder des inneren Lebens: Die schöne Buhlerin, deren Abschied von dem verführten Knaben wie ein altes volksthümliches Wächterlied anklingt; die düsteren Gestalten der heiligen Vehme; der sterbende Verräther, durch die hülfeflehende Gestalt der verlassnen Geliebten noch tiefer gepeinigt, als durch das Gift, das in seinen Adern wüthet; und der im letzten Sonnenlicht dahinscheidende gefangene Mann, umgeben von den getreuen Seinen. Ein Reichthum an Charakterzügen, Gestalten, Bildern, an Farben und poetischem Glanz, wie ihn nur das poetische Genie zu verschwenden hat.

Wie viel gegen dies Werk in künstlerischer Hinsicht einzuwenden ist, mußte schon öfter betont werden. Es ist nicht sowohl ein Drama, als eine Reihe von dramatischen Bildern und Scenen, deren jede einzig in ihrer Art ausgeführt, aber in kein rechtes Verhältniß zur Einheit des Ganzen gebracht ist. Und doch wäre anstatt dieser Behandlung eine mehr künstlerische Form nicht zu wünschen, da das Stück in dieser Regellosigkeit das Chaotische der darzustellenden Zeit und ihre Stimmung vorzüglich charakterisirt. Es ist nicht nur Gewöhnung, sondern es liegt in dem Wesen dieses Gedichtes begründet, daß wir es, so wie es ist, lieben, und uns keine formellere Rundung anstatt dieser nach Schönheit jugendkräftig stürmenden und naiv gestaltenden Fassung denken mögen. Und das empfanden, ja vielleicht mehr als wir, schon die Zeitgenossen bei seinem Erscheinen, auch solche, die, wie Lessing, einem regelmäßigen nationalen Drama schon die Bahn gebrochen hatten.

Was aber geradezu wie ein Zauber berührte und fesselte, war die Volksthümlichkeit der Sprache. Frei von allem Suchen nach Popularität giebt sie den reinsten und naivsten Ausdruck des Volksmundes wieder, mit seinen Dialektformen und Wendungen, seiner Derbheit, mit seinen ergreifenden Gemüthstönen, denselben, die aus dem Volksliede zu jedem empfänglichen Herzen sprechen. Gegen diese warm aus dem innern strömende, naturduftig frische Macht des Wortes, mußte Klopstock's und Wieland's, mußte sogar Lessing's kunstvolle Sprache zurücktreten. Jene nationale Durchbildung der sprachlichen Form, welche die Besten bisher auf gelehrtem Wege versucht hatten, wurde mit unbewußtem Blick für das Rechte von dem genialen Jüngling im Erfassen des Volkstons gefunden, und von dem reifenden Manne unentwegt vollendet. Auf diesen Ton sind nicht allein die Volksscenen im Götz von Berlichingen gestimmt, sondern es ist der Grundton des ganzen

Gedichts. Und so rein, sicher und gefügig tritt er auf, daß er jeden Ausdruck verschiedenster Lebenslage, Empfindungsweise und Charaktereigenthümlichkeit wieder zu geben vermag. Was der biedre Götz, der schwankende Höfling Weislingen, der in Leidenschaft glühende Franz, was der Bauernanführer, was Bruder Martin und der ehrliche Lerse spricht, es tritt unmittelbar und ursprünglich aus dem Innersten ihres Wesens hervor, es ist Natur und Wahrheit, und darum volksthümlich in höchster Bedeutung. Dieser Gewinn einer neuen poetischen Sprache allein hätte hingereicht, den Götz von Berlichingen zu einem Epoche machenden Werk der Literatur zu machen. Was es jener ringenden Zeit war, das Manifest neuer dichterischen Freiheit, ist es uns nicht mehr, aber für alle Zeiten bleibt es eine unsrer am meisten von nationalem Geiste durchdrungenen, liebenswürdigsten Dichtungen.

Ueber die literarische Revolution, welche Götz von Berlichingen hervorrief, haben wir schon im vorigen Kapitel gesprochen. Der gleich darauf erscheinende Werther vervollständigte dieselbe, indem er das kraftgeniale Treiben erst recht zum Ausbruch kommen ließ.

Die Werther-Stimmung trug Göthe seit seinem Aufenthalt in Wetzlar in sich, und unerwartet und plötzlich trat ein äußerer Anlaß ein, der ihn zu einer poetischen Gestaltung derselben drängte. Schon zwei Monate nach seinem Abgang von Wetzlar, im November 1772, machte er, auf einem Ausflug mit Schlosser begriffen, dort wieder einen Besuch. Die Erzählung einer Begebenheit, die noch frisch in aller Munde war, ergriff ihn mächtig. Der junge Jerusalem, Sohn des berühmten Theologen in Braunschweig, Mitglied der von Goué gestifteten Rittertafel, hatte sich kurz vorher erschossen. Gekränktes Ehrgefühl und unerwiederte Liebe zu der Frau eines pfälzischen Sekretärs stellten sich als die Ursachen seines gewaltsamen Todes dar. Kestner konnte über die näheren Umstände der That genaue Auskunft geben, hatte er doch seine eignen Pistolen, ahnungslos über den Mißbrauch derselben, dazu herleihen müssen. Die Gestalt Werthers, verschmolzen aus des Dichters eigner Empfindung und der Geschichte des unglücklichen Jerusalem, tauchte in Göthe's Phantasie auf. Noch aber kam er nicht an die Ausführung, da vorerst der Götz von Berlichingen ihn erfüllte. Dieser erschien im Juni 1773. — Inzwischen schrieb Göthe an Schönborn nach Algier, er zeichne jetzt den Charakter eines jungen Menschen, „der mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, bis er zuletzt durch hinzutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt.“ Und im Herbst 1774 erschien der Roman „Die Leiden des jungen Werther.“ Werther.

Kestner und Lotte, die inzwischen Hochzeit gemacht hatten, empfingen das Werk im Oktober. Aber ihr Erstaunen, ja ihre Mißbilligung, war groß.

Denn sie fanden ihre eigne Geschichte seit ihrer Bekanntschaft mit Göthe mit allen Einzelheiten im ersten Theil wieder gegeben, im zweiten aber mit der ihnen ganz fremden Jerusalem's vermischt. Diese Vermischung, das Gerede der Leute, in welches sie nun hineingezogen wurden, verstimmte sie sehr. Kestner war entrüstet über die Rolle, die Göthe ihn in der Gestalt des Albert spielen lasse, er war sogar böse über die Fälschung, die der Dichter an sich selbst verübt, da Göthe sich ihnen gegenüber größer und edler gezeigt, als er sich im Werther gezeichnet habe. Es mochte für die Gatten anfangs schwer werden, ihren persönlichen Antheil an dem Werk über der Vortrefflichkeit desselben zu vergessen. Doch dauerte die Verstimmung nicht lange, sie lernten Göthe, der sich damit eine drückende Last von der Seele geschrieben, nun erst recht kennen und lieben, und der freundschaftliche Verkehr wurde fortgesetzt.

In der That hatte Göthe im Werther ein Stück seines äußeren und inneren Lebens offen enthüllt, er hatte, mehr als in andern seiner Werke, die Wirklichkeit umgedichtet und zur poetischen Wahrheit gemacht. Er selbst ist der Werther des ersten Theils, und dennoch ist er es nicht, denn mit bewunderungswürdiger Feinheit mischt er ihm bereits leise Züge ein, wodurch der eigne Charakter fast unmerklich in den fremden des zweiten Theils hinüber geleitet wird. Ein offenliegender nicht eigner Zug ist das gekränkte Ehrgefühl über die Verweisung aus dem adeligen Umgangskreise. Der ganze Werther aber, mit seinen edleren Göthischen, so wie mit den rein Wertherischen, nicht so unschuldigen Zügen, ist das Abbild der allgemeinen Stimmung, und wurde das Vorbild des poetischen Geniewesens. Eine in sich reine, den höchsten Idealen nachhängende, geistig und künstlerisch begabte Persönlichkeit, sich entzückend an der umgebenden, wie an der ungefälschten menschlichen Natur, voll von der ganzen Sentimentalität der Zeit, die ebenso nach haltloser Gemüthsverweichlichung, wie nach unbändigen Kraftäußerungen hinneigte. Darein mischen sich die Züge der Selbstberechtigung des genialen Subjekts, gegenüber den Schranken bürgerlicher, politischer, ja sittlicher Gesetze; Willkür und offenbare Lust an der Gewalt, bei bittrem Haß gegen die Gewalt der Mächtigen; sogar Züge der Selbstsucht, genährt durch die Einsamkeit, neben Zügen hochherziger Selbstverläugnung; Selbstverkennung, neben überraschender Selbstkenntniß. Eine Leidenschaft tritt hinzu, die im Widerstand von Gesetz und Sitte, nur mächtiger um sich greift, und, das ganze menschliche Wesen ergreifend, den Kampf gegen Alles aufnimmt, was ihr vermeintliches Recht beeinträchtigen will. Der freie Blick hat sich getrübt, Homers heitre Heroenwelt hat keine läuternde Kraft mehr, die Phantasie schweift in Ossians schattenhaft nächtliches Nebelland, und verdüstert die Seele in drückende Schwermuth. Aus dieser sieht die vergeblich ringende Leidenschaft keinen Ausweg mehr, die menschliche Natur ist mit all ihrer Kraft, all ihren Gaben erschüttert, und endet in verzweifelnder Selbstvernichtung.

Der ungeheure Eindruck, den der Werther auf die Zeitgenossen machte, ist heut nicht mehr in seinem ganzen Tiefgang verständlich und erklärlich, wo wir das Werk lediglich als eine Dichtung Göthe's betrachten. Da tritt uns wohl die vollendete Charakteristik der Gestalten entgegen, die mit naiver Meisterhand durchgeführte psychologische Entwicklung, das Werden und Entstehen der Leidenschaft, die von der tiefsten Gluth der Innerlichkeit durchwärmte Darstellung. Aber liebenswürdig wird uns ein Charakter wie Werther nicht erscheinen, noch weniger werden wir seine Leidenschaft und die Beweggründe, die ihn zum Selbstmord trieben, sittlich rechtfertigen mögen. Aber gerade darin wandte die Zeit ihm ihren ganzen pathologischen Antheil zu. Auf keinen umfassenderen öffentlichen Schauplatz gestellt, unbetheiligt an großen politischen Ereignissen, gewöhnt an die Unmacht des deutschen Reichswesens, ging man mit seinem Antheil im Privatleben auf, und das Interesse der Persönlichkeit trat in größere Rechte. Aber befriedigt fühlten sich die Gemüther dabei keineswegs, denn vaterländischer Sinn war bereits geweckt, die Blicke freier und offner, nur daß die Thätigkeit in eine enge und drückende Sphäre gebunden war. Die lebhaft erregte Innerlichkeit drängte nach Aeußerungen, wenigstens ihres Zustandes, ihres Wünschens, ihres vielfach unverstandenen und unklaren Ringens. Daher wandte man das volle Interesse derjenigen Persönlichkeit zu, die einen solchen Ausdruck fand. Werther war eine solche Persönlichkeit, er gab die Stimmung der Zeit wieder, spiegelte ihr Bild in wunderbarer Verklärung ab, sprach zu ihr mit so eindringlicher Naturwahrheit und Gewalt, daß sein Untergang wie ein Martyrium erschien, welches nachzuahmen manchen verwirrten Gemüthern sogar groß und erhaben erschien.

Göthe hatte die allgemeine Stimmung schmerzlich mit durchgerungen, der Werther war sein Bekenntniß, aber auch eine Mahnung, ein warnendes Beispiel, das er den Zeitgenossen hinstellte. Wie wenig jene Sentimentalität auf sittlicher Grundlage beruhe, empfand er durchaus; mit divinatorischer Kraft erkannte er, zu welchem Aeußersten auch die edelste Natur ohne sittliche Energie gelangen müsse. Er selbst hatte sich innerlich aufgerafft, durch den Werther befreite er sich vollends. Aber zu seinem Erstaunen mußte er sehen, daß sein Werk nicht in seinem Sinne, sondern wie ein Losungswort zum Kampfe aufgefaßt wurde, zu jenem Kampfe, den wir als die Epoche der, zum guten Theil mit Märtyrerbewußtsein, ausgestatteten Genies bereits überschaut haben. Wie mächtig der Eindruck dieses neuen Werkes war, zeigt schon die lange Reihe von Nachahmungen, Erweiterungen, polemischen Erwiederungen, von Schriften für oder wider den Selbstmord, von religiös-moralischen Abmahnungen, sogar von ereiferter Kanzelrhetorik, welche zusammen eine ganze Wertherliteratur ausmachen.

Während durch die Dramen der Stürmer und Dränger die Geister des

Götz und Werther, in's Uebermaaß gesteigert und zum Theil in Zerrbilder gewandelt, schreiten, tauchte gleichzeitig besonders Werthers ruheloser Schatten von allen Seiten und aus allen Winkeln der Druckereien wieder auf. Da gab es „Berichtigungen der Geschichte Werthers" und „Kurze aber nothwendige Erinnerungen," dann Briefe „Werthers an seinen Freund Wilhelm aus dem Reiche der Todten" und „Des jungen Werther Zuruf aus der Ewigkeit an die noch lebenden Menschen auf der Erde." Werther erschien dramatisirt auf der Bühne, und Briefe über die Darstellung wurden von einem Herrn v. N. und einem Fräulein v. B. gewechselt. Es erschien ein „Werther in der Hölle," und die Literatur der Volksbücher bildete „Eine entsetzliche Mordgeschichte" und „Eine trostreiche und wunderbare Historia" aus seinen Leiden, auch wurden „sämmtliche Arien, die von ihm, Albert und Lotten gesungen worden," bekannt. Man lernte „Lottens Briefe" kennen, „Lottens Geständnisse," und entzückte sich bei unendlichen Thränen an der Situation „Lottens bei Werthers Grabe." Man konnte nicht genug bekommen, hatte immer noch „Etwas über die Leiden d. j. W. in Briefen an eine Freundin," und ließ es sich nicht anfechten, daß ganz gefühllose Leute sich auch wohl über das „Werther-Fieber" lustig machten. Die Nachdrucker hatten gute Zeit, die Franzosen („Les malheurs de l'amour") und Engländer übersetzten den Werther; und in Kupferstichen, Bildern aller Art, waren Werther, Lotte und Albert so populär wie Friedrich II. und seine Generale. — Ließ man sich doch durch das Werther-Fieber auch zu Verrücktheiten und offenbarem Unfug hinreißen. Wenn ganz gesetzte und nüchterne Männer Ströme von Thränen vergossen, und in ihrer exaltirten Stimmung vierzehn Tage warten mußten, ehe sie die Kraft in sich fühlten, vom ersten zum zweiten Buche übergehn zu können, dann wird man sich über die Ergriffenheit der Jugend nicht wundern. Und noch weniger darüber, daß verkränkelte oder verlüderte Naturen sich durch eine Nachfolge Werthers gehoben fühlten, oder sich durch den Anschein eines wertherischen Todes zu retten suchten. Sittlich verkommene Jünglinge schossen sich eine Kugel vor den Kopf; man fand den Werther neben ihnen aufgeschlagen. Mädchen, die eine unglückliche Liebe zu Offizieren hatten, sprangen in's Wasser, und nahmen Werthers Leiden mit, um ihren Tod für die Ueberlebenden zu verklären. So ganz nahm die Stimmung der Zeit das Buch in sich auf, nährte sie mit Leidenschaft das Mißverständniß desselben, daß Vernünftigere wohl zu Spott, Besorgniß oder heftiger Gegenwehr berechtigt erscheinen durften. Göthe selbst fühlte sich bewogen, auf den Titel einer neuen Ausgabe ein paar abmahnende Verse drucken zu lassen, worin er gefühlvollen Seelen ans Herz legte, wenn sie Werthern schon ihre Thränen schenkten, ihm doch **nicht** nachzufolgen.

Werther-Literatur.

Nicolai's Freuden Werther's.

Die beiden merkwürdigsten Erscheinungen der Werther-Literatur haben wir noch zu nennen. **Nicolai** in Berlin, der Mann der Aufklärung, der

nichts durchgehen ließ, was das Gemüth auf Kosten des Verstandes gefangen nahm, gürtete kampfbereit seine Lenden und schrieb im Gegensatz zu den Leiden, „die Freuden des jungen Werther." In dieser Geschichte erschießt sich Werther nicht, sondern Albert verzichtet, und die Liebenden heirathen sich. Es kommt eine Zeit, da Werther im Besitz Lottens sich ebenso unbefriedigt fühlt als vorher, allein Albert, der beiden ein Freund geblieben, und äußeres Mißgeschick bringen ihn zu Verstande, und endlich leben Werther und Lotte als ganz vernünftige und glückliche Eheleute. Es ist natürlich eine höchst triviale, nüchterne Geschichte. Das poetische Talent Göthe's und die Bedeutung seines Werther ganz zu verkennen, dazu war Nicolai doch zu gescheit, allein, wenn schon in seinem Zorn über das Werther-Fieber nicht unberechtigt, doch nicht der Mann, dem Genius des jungen Göthe mit gleichen Waffen zu begegnen. Auf wie kostbare Art dieser ihn abfertigte, lese man in dem Gedicht „Nicolai an Werther's Grabe."

Keine Satire, sondern ein Werk privilegirter Genie-Verrücktheit, ist Goué's „Masuren, oder der junge Werther, ein Trauerspiel aus dem Illyrischen." A. Fr. von Goué war zu Göthe's Zeit Legationssekretär in Wetzlar, wo er eine possenhafte Rittertafel stiftete, die Wirthshäuser und Dörfer zu Commenden umschuf und seine Zeit mit Nichtsthun oder Thorheiten verbrachte. Er schrieb noch einige Trauerspiele und nahm ein schlechtes Ende. Sein Masuren ist eine dramatische Reproduktion des Werther, Dialoge, Monologe und Betrachtungen sind dem Roman wörtlich entnommen. Er behandelt die Geschichte des Jerusalem (Masuren) in direktem Zusammenhang mit jener Rittertafel, dessen Mitglieder sämmtlich auftreten. Er selbst als Coucy, Göthe als Götz, Kestner, oder der Gatte von Jerusalems Geliebten, als „Referendarius." Dies abgeschmackte Produkt läßt der Verfasser aus dem Illyrischen stammen (mit allerhand Anmerkungen über illyrische Literatur) in Polen aber spielen, um darin Wetzlarer Verhältnisse zu behandeln und Göthe's Werther in Scene zu setzen! Andre Genieanstrengungen jener Zeit, sind doch meist, wärs auch nur durch ihre Tollheit, unterhaltend, aber auch auf diesen Vorzug muß der Masuren verzichten. Goué's Masuren.

Götz und Werther hatten, umgestaltend, eine neue Lebensepoche für die Literatur erweckt, Göthe's junger Ruhm lockte Besuche von nah und fern in sein elterliches Haus und zog den lebenslustigen Jüngling in Zerstreuungen. Dennoch blieb er poetisch unausgesetzt thätig, und wenn auch vieles, was in ihm arbeitete, vorerst nicht über Plan oder Fragment hinaus kam, so ist es doch noch erstaunlich, wie viel Dichterisches außer jenen beiden Werken in dem unausgesetzten Wechsel von Besuchen, Festen, Ausflügen und Reisen in dem kurzen Zeitraum von drei Jahren vollendet wurde. Kleinigkeiten, wie jene „Zwo wichtige bisher unerörterte Fragen" und der „Brief des Pastors" (über Toleranz), in welchen beiden Schriften er sich in theo-

logischen Erörterungen versucht, (1772) so wie der schon in Straßburg geschriebene Aufsatz „Von deutscher Art und Kunst" (gedruckt 1772), können hier nur erwähnt werden. Ebenso verweilen wir nur kurz bei der Reihe andrer Werkchen, in welchen er sich, meist nur auf ein paar Blättern, über literarische Persönlichkeiten in ihrer Lächerlichkeit und Hohlheit lustig machte. Im „Pater Brey" (1774) geißelte er den Schleicher Leuchsenring in seinem Verhältniß zu Merck, Herder und dessen Braut, die als Gewürzkrämer, Balandrino und Leonore gezeichnet sind. Der philanthropische Erziehungskünstler Basedow mußte herhalten als „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" (1774). Selbst eine Autorität wie Wieland ging nicht leer aus. Seine marklosen griechischen Scheingestalten fingen an die stürmische Jugend anzuwidern, und als er über seine Alceste, und deren Darstellung in Weimar im Merkur viel Wesen machte, beschenkte Göthe ihn mit der Farce „Götter, Helden und Wieland" (1774). Lenz ließ sie voreilig drucken, und setzte Göthe dadurch Wieland gegenüber in einige Verlegenheit. Ein Jahr vorher war Wielands Idris von dem Göttinger Dichterbunde verbrannt worden. Ob und wie viel Antheil Göthe an dem tollen Reimwerk „Prometheus Deukalion und seine Recensenten" (1775) gehabt, das auf Wagners Rechnung geschrieben wird, ist noch nicht erwiesen. Merck schüttelte ungläubig den Kopf zu der Versicherung Göthe's, daß er nicht von ihm sei.

Kleine Dramen.

Aber diese und andre kleine Sachen waren doch nur Plänkeleien des Muthwillens. Ernster beschäftigten ihn große Stoffe, unter welchen hauptsächlich Faust sich in den Vordergrund drängte. Seitdem er zur Ostermesse 1773 ein Puppenspiel vom Doctor Faust hatte aufführen sehen, begann diese Gestalt sich in ihm zu vertiefen, und trat immer mächtiger in seiner Phantasie auf. Um das Kolorit, das Kostüm, das Formelle für ein Bild aus dem 16ten Jahrhundert zu treffen, las er Hans Sachs. Wie rein er das Wesen dieses liebenswürdigen Meistersängers ergriff, zeigt sein Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung," und so auch ist „Das Jahrmarktfest zu Plundersweilern" ein Nachklang dieser Lektüre. Neben Faust aber traten gleichzeitig andre dramatische Pläne auf, so der zu Mahomet, woraus ein Zwiegesang zwischen Ali und Fatema (das Einzige davon verhandene) im Göttinger Musenalmanach erschien. Das Bruchstück geht in Göthe's Gedichten unter dem Namen „Mahomets Gesang," ist aber in dieser zusammengerückten Form undeutlich geworden. Gleich mächtig trat ihm die Gestalt des uralten Stürmers und Drängers Prometheus vor die Seele, aber auch von diesem dramatischen Plan blieb nur ein prachtvolles Fragment übrig, abgerundet genug, um als Gedicht für sich gelten zu können. Früher schon hatte er auch an eine Tragödie Julius Cäsar gedacht, und auch eine poetische Behandlung der Sage vom ewigen Juden wurde ihm bedeutend.

Faust-Anfänge.

Pläne.

Aber alle diese gewaltigen Stoffe, die sich in ihm drängten, rieben sich an einander auf, und das Trachten und Wollen ihrer Helden ging über auf das innere Leben einer einzigen Gestalt, des Faust. Dies Gedicht, welches Göthe zu seiner Lebensaufgabe machte, war vermuthlich in dieser Frankfurter Zeit ziemlich weit fortgeschritten, doch sollten noch fünfzehn Jahre vergehen, ehe er etwas davon veröffentlichte. Nur der Egmont, der ebenfalls schon ein Jahr nach dem Werther begonnen wurde, rettete sich neben Faust, und ging später einer Umbildung und Vollendung entgegen.

Aber zwischen diesen Entwürfen, Bruchstücken, unterbrochnen oder für die Zukunft zurückgelegten Plänen, kam doch auch einiges Dramatische zu Stande, das sich zum Ganzen rundete. Meist durch gesellige Anregung entstanden, wollten diese kleineren Stücke die Freunde des Dichters, die den Götz und Werther vor Augen hatten, keineswegs befriedigen. So die beiden Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella." Beide in jener Prosa geschrieben, die sich zwischen sentimentalem und kraftgenialem Ausdruck bewegt.

Auch der Clavigo verdankte seine Entstehung einem äußeren Anlaß. Beaumarchais' Memoire, welches damals Aufsehen machte, und im befreundeten Kreise gelesen wurde, erregte den Wunsch einer Dame, den Stoff dramatisch bearbeitet zu sehn. Göthe versprach es, und vollendete das Stück in acht Tagen. In einem gleichzeitigen Briefe nennt er das Trauerspiel „eine moderne Anekdote, dramatisirt, mit möglichster Simplicität und Herzenswahrheit, der Held ein unbestimmter, halb groß, halb kleiner Mensch, der Pendant zum Weislingen im Götz, vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundheit einer Hauptperson." Für eine Arbeit von acht Tagen ist das Werk erstaunlich, als ein Werk Göthe's nur von untergeordnetem Werth. Merck war ungehalten, und verwies den Dichter, er dürfe solchen „Quark" nicht wieder schreiben. Auch von andern Seiten schenkte man keinen Beifall. So schrieb Voß an Brückner, es sei gut, daß Göthe seinen Namen auf den Titel gesetzt habe, sonst würde Niemand dabei an den Verfasser des Götz und Werther glauben. Göthe selbst jedoch war noch in späteren Jahren anderer Ansicht darüber, und bedauerte, nicht mehr dergleichen Stücke zur Bereicherung des Theaters geschrieben zu haben. — Seine Bedeutung aber hat Clavigo dennoch in der Reihe Göthe'scher Dramen. Einmal ist darin die Wendung zu einer geregelten, bühnenmäßigen Form ausgesprochen, dann aber giebt die Charakteristik der beiden Hauptgestalten, Carlos und Clavigo, sowie die Idee des Stückes Kunde von der inneren Situation des Dichters. Die Enge des bürgerlichen Lebens, der beschränkten Lebensaufgabe einer juristischen Thätigkeit in seiner Vaterstadt bedrückte seinen kühn aufstrebenden Geist, er wünschte sich loszureißen und auf einen umfassenderen Schauplatz des Lebens und Wirkens zu stellen. Das ist auch das Streben des Clavigo, zugleich

Clavigo.

seine dramatische Schuld. An einem Vorbilde für diese fehlte es Göthe nicht, wenn er an Friederike dachte. Die beiden Grundzüge seiner Natur, schwankende Bestimmbarkeit und besonnene männliche Kraft, sind auf zwei Persönlichkeiten vertheilt, von denen der energische Carlos nicht ohne Charakterähnlichkeit mit Merck blieb, vor Allem in dem rücksichtslosen und zuversichtlichen Wachen über die Talente des Freundes, und deren Ausbildung. Daß jedoch die Idee des Stückes in ihrem tragischen Pathos entwickelt oder poetisch vertieft sei, läßt sich nicht behaupten. Die Fabel ist sogar in ganz prosaischer Sphäre stecken geblieben, denn anstatt gesunder Natur, bringt die Heldin die Schwindsucht auf die Bühne. — Das Stück veranschaulicht das letzte Ringen des Dichters zwischen den Nachwehen der sentimentalen Epoche und einem kräftig freien inneren Standpunkt. Den Freunden Göthe's, denen jedes Blatt aus Göthe's Entwicklung ein wichtiges Denkmal ist, wird daher auch der Clavigo von Bedeutung bleiben, einem größern Publikum aber, das sich durch die kostbaren Dialogscenen zwischen dem Helden und Carlos für die inneren Mängel nicht entschädigen läßt, darf es nicht verargt werden, wenn es von der Bühne diesem Stücke auch heutzutage keinen großen Beifall schenken will.

Welcher Anregung Göthe die letzte seiner dramatischen Arbeiten in Frankfurt, die „Stella, ein Schauspiel für Liebende," verdankt, ist noch nicht aufgeklärt, und räthselhaft bleibt es, wie ihm ein solcher Stoff poetisch oder würdig erscheinen konnte. Hier wird die Sentimentalität unsittlich, und die Lösung ihres Konfliktes streift sogar in das Lächerliche hinüber. Ein Mann, der seine Frau, mit der er sehr glücklich lebt, verläßt, eine Andre entführt, und nachdem er mit dieser einige Jahre unvermählt gehauset, auch dieser durchgeht, um endlich, aus amerikanischen Schlachten heimkehrend, beide zu sich zu nehmen, und sich mit dem sagenhaften Beispiel eines Grafen von Gleichen zu trösten! Die Verkennung des Unsittlichen in dieser offnen Rechtfertigung der Bigamie ist ein unbegreiflicher Zug der Naivetät jener Frankfurter Zeit Göthe's. Es muß diesem Stück irgend etwas zu Grunde gelegen haben, was ihn innerlich berührte und befangen machte, denn das Mißfallen der einsichtsvolleren Freunde verstimmte ihn mehr als sonst. Merck wollte die Stella ebensowenig als den Clavigo gelten lassen, sah darin nur Anlage von Situationen und gelungenen Situationen für die Bühne. „Die am Schluß angebrachte Insertion der Gleichischen Historie, schreibt er, ist einer von deinen größten Marktschreierstreichen, womit du den Klugen einen Wink giebst, was du von der ganzen Frescoarbeit menschlicher Geschichte, die man Drama nennt, eigentlich selbst hältst." — Daß in der Stella die Sprache des Gemüths in wärmster und schönster Fülle erklingt, wie im Werther, vermag das Stück in seiner früheren Fassung nicht zu retten. Später veränderte Göthe den Schluß, indem er ihm durch den Tod der Heldin, wie

Stella.

des Helden, eine tragische Wendung gab. Zwar die Sittlichkeit erhält dadurch eine kleine Genugthuung, aber nur eine scheinbare, denn es ist bei Licht besehen nur eine neue Schlappe; und dazu erleidet überdies die Komposition Gewalt, und der ästhetische Fehlgriff des Ganzen ist keineswegs gut gemacht. So viel kann jedoch angenommen werden, daß das Bedenkliche des Stoffes seiner Zeit nicht ganz so bedenklich erschien als uns, und daher der Titel des Stückes „ein Schauspiel für Liebende“ weniger scrupulös empfangen wurde. Göthe war damals eben ein Kind seiner Tage, so sehr er mit seiner Begabung über allen Zeitgenossen stand, so traten ihre Verirrungen auch an ihn heran. Er wußte sich davon zu befreien, und so vermag ein bald abgethaner Jugendirrthum die Riesengröße des Mannes und seinen sittlichen Charakter nicht zu beeinträchtigen. — Die Stella erschien im Druck, als er bereits nach Weimar übergegangen war. Wir verweilen noch kurze Zeit, um sein Leben und seine Erfahrungen in Frankfurt zu überblicken.

Göthe's elterliches Haus war bald der Besuche gewohnt, die durch den Ruhm des Verfassers des Götz und Werther herbeigezogen wurden. Dem Dichter mißfiel es keineswegs, wie ein Meteor angestaunt zu werden, er Besuche und Leben. kam herzlich, lebenslustig und zum Genuß des guten Tages immer geneigt, jedem entgegen. Die glückliche Mutter, heiter und frisch, sorgte nicht nur durch Tisch und Keller, sondern auch durch lebhaften Geist und Gespräch für das Behagen der Gäste. Der Vater, obgleich er sich eine ganz andre Lebenslage für den Sohn gedacht hatte, war doch verwundert über den merkwürdigen Menschen. Geschmeichelt über den Ruhm seines Hauses, nahm er dem Doktor die Akten und wenigen Geschäfte, als nicht unwillkommene Beschäftigung gern ab, und ließ den Strom gewähren. Unter den Gästen von literarischer Distinktion war der Schweizer Lavater einer der ersten. Ein Stürmer und Dränger auf theologischem Gebiet, in seinen physiognomischen Studien und Arbeiten ganz vom Geniewesen getränkt. Er reiste in's Bad nach Ems, wohin ihn Göthe begleitete. Ebenso ging es mit Basedow. In demselben Sommer (1774) reiste Göthe nach Düsseldorf, um die Bekanntschaft der Brüder Jacobi zu machen. Den älteren Johann Georg kennen wir schon aus seiner Freundschaft mit Gleim her, und als Anakreontiker. Seine belletristische Zeitschrift „Iris“ zählte damals zu den geschätztesten. Der jüngere Bruder Friedrich Heinrich Jacobi hatte damals gerade dem Kaufmannsstande entsagt, zu Gunsten philosophischer und poetischer Studien. Von seinen Romanen war noch nichts bekannt. Sein sentimentales Liebesbedürfniß umschlang den Gast mit schwärmerischer Gluth, und es bildete sich zwischen ihm und Göthe eine Freundschaft, deren Wärme in einem durch mehr als dreißig Jahre geführten Briefwechsel nicht erlosch. In dem wohlhabend behaglichen und kunstsinnigen Hause der Jacobi's lernte Göthe auch zuerst Heinse kennen, den Verfasser des Ardinghello, und fand

Jung-Stilling wieder, der in Straßburg sein Tischgenosse gewesen war. Auf die Romandichtungen beider wird später noch zu kommen sein. — Fr. Jacobi fand sich darauf zum Gegenbesuch in Frankfurt ein, wohin Jung sich eines Augenübels wegen begeben hatte. Klopstock kehrte sowohl auf seiner Hinreise nach Karlsruhe bei Göthe ein, als auch auf dem Rückwege, Gotter, Sulzer, Zimmermann und andere wurden empfangen. Mit den Göttingern hatte Göthe bereits angeknüpft, und Gedichte für den Musenalmanach eingesendet, darunter eine Perle seiner Lyrik, den Wanderer. Schönborn, mit Klopstock und dem Bunde befreundet (s. S. 232), hatte schon früher eingesprochen, und trat von Algier aus mit Göthe und dessen Eltern in brieflichen Verkehr. Jetzt kamen die beiden Stolberg, auf einer Reise nach der Schweiz begriffen (Frühjahr 1755) in das Göthe'sche Haus gestürmt, Kopf und Mund voll Freiheitsgluth, um ihr Frankfurter Mitgenie ans Herz zu drücken. Göthe's Mutter, „Frau Aja," begütigte den Tyrannenhaß des wilden Paares durch volle Flaschen, worin sie das geeignete Tyrannenblut finden würden. Von ihnen angeregt, entschloß sich Göthe, die Reise nach der Schweiz mit zu machen.

Aber schon vor ihnen hatte Göthe einen Besuch empfangen, der bedeutungsvoll für sein Leben werden sollte, nämlich Knebel. Dieser war Instructor des Prinzen Konstantin, zweiten Sohnes der Herzogin Amalia von Weimar, und war mit seinem Zögling in Gesellschaft des siebzehnjährigen Erbprinzen Karl August von Weimar auf einer Reise nach Paris begriffen. Knebel war bezaubert durch den Eindruck von Göthe's Persönlichkeit. Als dieser Interesse für die Weimarischen Verhältnisse verrieth, war er sogleich erbötig, ihn den Prinzen vorzustellen. Sie empfingen ihn zwanglos und freundlich, und in einem eingehenden Gespräch über Mösers „Patriotische Phantasien" fühlten sich der Dichter und der junge Prinz von einander angezogen. Karl August lud Göthe ein, mit ihm demnächst in Mainz zusammen zu sein, was von diesem angenommen wurde. Es war Mitte December 1774, da er in Mainz von dem Erbprinzen zu einem Besuche in Weimar eingeladen wurde. Als er im Frühjahr 1775 mit den Stolberg in die Schweiz reiste, traf er in Karlsruhe mit den aus Paris zurückkehrenden Prinzen wieder zusammen. Im Oktober hatte sich Karl August mit der Prinzessin Louise von Darmstadt vermählt, und als das fürstliche Paar durch Frankfurt kam, wurde die Einladung nach Weimar für Göthe in aller Form wiederholt.

Göthe war frei, seine juristischen Geschäfte banden ihn kaum, wiewohl er noch vor Kurzem seine Augen nach einer bindenden Weltstellung mochte umhergeschickt haben. Denn im vergangenen Winter hatte sich mitten im Getümmel des Gesellschafts- und Zerstreuungslebens ein Verhältniß gebildet, welches zu einer erklärten Verlobung führte. Die Dame, der er seine Nei-

gung geschenkt, war Elisabeth Schönemann, Lilli genannt, die Tochter eines reichen Frankfurter Bankierhauses. Die beiderseitigen Eltern zeigten sich dem Verhältniß nicht sehr geneigt, Lillis Angehörige wollten mit ihr höher hinaus, dem Rath Göthe war der Gedanke unbehaglich, eine flatternde Weltdame mit ihrem lauten Anhang in sein geordnet stilles Haus ziehen zu sehen. Die Liebenden selbst waren mit Hülfe einer älteren Freundin zusammen gekommen, sie wußten nicht wie. Es blieb dabei, aber das Verhältniß selbst war ein sonderbares. Lilli, glänzend, nicht geneigt, alte und neue Eroberungen aufzugeben, mit Vettern und alten Geschäftsfreunden des Hauses lebhafter, als es dem Bräutigam lieb war; dieser bald glühend, bald kühl, und doch immer wieder in ihre Kreise gezogen. Noch als er mit den Stolberg in die Schweiz reiste, glaubte er, daß Lilli sein ganzes Herz erfülle, doch mußte sich die Neigung schon im Laufe des Sommers als eine Täuschung herausstellen. Das Verhältniß lockerte sich, und im Herbst waren beide Theile stillschweigend einverstanden, daß es aufgelöst und zu Ende sei. Lilli verheirathete sich ein Jahr darauf mit einem Herrn von Türkheim. — In jenen Tagen des beiderseitigen, und von den Familien beförderten Rückganges, konnte Göthe eine Reise nur erwünscht sein.

Lilli.

Er sollte die Fahrt nach Weimar mit dem Kammerjunker von Kalb antreten, der in Karlsruhe zurückgeblieben war, um einen Landauer Wagen in Empfang zu nehmen. Der Termin verstrich, der Begleiter blieb aus. Göthe hatte zu Freunden von seiner Reise gesprochen, mochte sich nun nicht sehen lassen, hielt sich verschlossen, und begann an seinem Egmont zu arbeiten. Der Vater, bei seiner Abneigung gegen die Höfe, wollte ihn überzeugen, daß man ihn nur hinters Licht geführt habe, und nahm ihm das Versprechen ab, wenn an einem bestimmten Tage noch keine Nachricht da sei, eine Reise nach Italien anzutreten. Auch dieser Tag verstrich, und Göthe reiste nach dem Wunsche des Vaters ab. In Heidelberg jedoch wurde er Nachts durch einen reitenden Boten geweckt, der ihn zurück rief. Herr von Kalb hatte auf den Landauer warten müssen, und sich so nur verspätet. Im neuen Wagen begaben sich beide nun auf den Weg nach Weimar. Daß dem Dichter nur ein kurzer Besuch daselbst vorschwebte, ist nicht wohl zu vermuthen, da er alle seine angefangenen Arbeiten mit auf den Weg nahm.

Herbst 1775.

Zwölftes Kapitel.

Göthe in Weimar.

Wir haben schon Gelegenheit gehabt, zu bemerken, daß einige deutsche Fürsten dieser Zeit mit dem neuen Aufblühen der Literatur auch ein Interesse an derselben gewannen, daß sie die bedeutendsten dichterischen Geister an sich zu ziehen suchten. Die Landgräfin Karoline von Hessen war leidenschaftlich für Klopstock's Poesie eingenommen, sammelte seine bisher zerstreuten Oden, und veranstaltete die erste Ausgabe derselben. Markgraf Karl von Baden lud Klopstock zu einer ganz freien Stellung in seiner Umgebung ein, Herzog Karl von Braunschweig hatte einen Kreis von Poeten und Schriftstellern an das dortige Carolinum gezogen, und endlich Lessing nach Wolfenbüttel berufen. Herzogin Amalia von Weimar war die Tochter Karls von Braunschweig und der Schwester Friedrichs des Großen. Die Liebe für deutsche Literatur brachte sie schon mit nach Weimar, und verpflanzte sie an diesen Hof — denn die Höfe waren dem französischen Geschmack mehr zugethan. Herzogin Amalia war sechzehn Jahre alt, als sie ihre neue Heimath betrat, siebzehnjährig wurde sie zuerst Mutter, im achtzehnten zum zweitenmal und zugleich Wittwe, Obervormünderin und Regentin. „In den Jahren, schreibt sie, in denen sonst alles um uns her blüht, war bei mir Nebel und Finsterniß. Nachdem der erste Sturm vorüber, war meine erste Empfindung, daß meine Eitelkeit und Eigenliebe erwachte. Regentin zu sein, in solcher Jugend schalten und walten zu dürfen, konnte wohl nichts anderes hervorbringen. Aber meine Eigenliebe wurde gedemüthigt durch das Gefühl des Unvermögens. Ich sah auf Einmal das Große, das meiner wartete, und fühlte dabei meine gänzliche Untüchtigkeit. Die Geschäfte, von denen ich gar nichts wußte, vertraute ich Leuten an, die durch lange Jahre und Routine Kenntniß davon hatten. In dieser Dumpfheit der Sinne verblieb ich eine Weile; auf einmal erwachten dann in mir alle Leidenschaften. Mir war wie einem Blinden, der das Gesicht erhält. Ich strebte nach Lob und Ruhm. Tag und Nacht studierte ich, mich selbst zu bilden, und mich zu den Geschäften tüchtig zu machen.“ *)

Der Weimarische Hof.

Sechzehn Jahre lang führte sie die Regentschaft zum Nutzen und Ruhm ihres Landes. Sie berief Wieland zum Erzieher ihres Erbprinzen. Er wurde ihr Freund und Berather, förderte ihre Bildung und pflegte früh in der Seele seines fürstlichen Zöglings die Liebe zur Poesie. Als Karl August

---

*) A. Diezmann, „Göthe und die lustige Zeit in Weimar.“ 1857.

sein achtzehntes Lebensjahr zurückgelegt hatte, übergab Amalia ihm die Regierung. Sie selbst zog sich von den Geschäften zurück, lebte ganz der Literatur, der Musik (sie komponirte auch), der Malerei, wissenschaftlichen Studien und der geselligen Freude, mit Aufhebung aller Etikette. Lebenslustig war und blieb sie immer. Mit sechsunddreißig Jahren noch jugendlich genug, um so mehr im Gefühl jetzt ganz ihrer Muße und Freiheit zu leben, hatte sie nichts lieber, als wenn Jeder in ihrer Umgebung seinem Geist und seiner Laune die Zügel schießen ließ.

Ihr ähnlich war Karl August. Ein achtzehnjähriger Fürst, vermählt mit einer Gemahlin gleichen Alters. An Bildung, Charakter, Energie seinen Jahren weit voraus, nicht gar kräftigen Körpers, aber um so kräftigeren Geistes, hatte er den genialen stürmischen Drang der Zeit in sich aufgenommen. Klar, einsichtsvoll im Urtheil, selbstarbeitend und prüfend, wie sein Großohm Friedrich II., fühlte er sich doch von den Schranken seiner Stellung gedrückt und eingeengt durch ein ungebändigtes Gefühl jugendlicher Kraft. „Wir waren sehr oft nahe am Halsbrechen. Auf Parforcejagden über Hecken und Gräben und durch Flüsse, bergauf, bergab, Tage lang sich abzuarbeiten und dann Nachts unter freiem Himmel, bei einem Feuer im Walde, zu campiren, das war nach seinem Sinn. Ein Herzogthum geerbt zu haben, war ihm nichts; hätte er sich eines erringen, erjagen, erstürmen können, das wär ihm etwas gewesen.“ (Göthe.) Dabei von lebendigstem Antheil für künstlerische und wissenschaftliche Dinge ergriffen, selbst in Versen gewandt, galant gegen die Frauen, ein leidenschaftlicher Tänzer — das war der achtzehnjährige Karl August; über die Entwicklung des Fürsten und Mannes werden wir später zu sprechen haben. Bei seiner ersten Begegnung mit Göthe in Frankfurt empfand er, daß dieser der Mann nach seinem Herzen sei, die große reine Menschennatur, die das Verständniß habe, den vollen Erguß seines Wesens aufzunehmen und zu theilen. Und gewiß hatte er es bei seiner Einladung auch nicht auf einen nur vorübergehenden Besuch abgesehen.*)

Göthe traf am 7. November 1775 in Weimar ein, und fand im Hause des Kammerpräsidenten von Kalb (des Vaters seines Reisegefährten) eine Wohnung für sich bereitet, bis er eine seinen Wünschen entsprechende andre würde gefunden haben. Der Gast des Herzogs ward mit aller Auszeichnung empfangen. Vor Allem galt es, Wieland zu versöhnen, was schneller gelang, als man von dem Verletzten erwartet hatte. Aller Groll war durch den Eindruck von Göthe's Persönlichkeit wie weggeweht. Dieser Eindruck wird von den verschiedensten Seiten übereinstimmend als bezaubernd geschildert. Eine große schlanke Jünglingsgestalt mit prachtvollen schwarzen Augen, alles

Göthe's Ankunft in W.

*) Der Briefwechsel zwischen Göthe und Herzog Karl August, dessen Herausgabe jetzt bevorstehen soll, giebt vielleicht auch darüber Aufschluß.

an ihm geschmeidige Kraft, geistige Ueberlegenheit, herzgewinnende Liebenswürdigkeit, ein Meisterstück der Natur, wie es ihr nur selten gelungen ist. Schon Fritz Jacobi hatte geäußert, es sei eine Unmöglichkeit, demjenigen, der ihn nicht gesehen, etwas Begreifliches über dieses „außerordentliche Geschöpf Gottes" zu schreiben, und Heinse war voll von dem „schönen Jungen von 25 Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Kraft und Stärke sei, ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer mit Adlerflügeln. Es gebe keinen Menschen in der ganzen gelehrten Geschichte, der in solcher Jugend so rund und voll von eignem Genie gewesen wäre, wie er; da sei kein Widerstand, er reiße Alles mit sich fort." — Knebel, der bei der ersten Bekanntschaft schon einen Tag länger als die Prinzen in Frankfurt geblieben war, „um den besten aller Menschen zu genießen," schreibt nach der Heimkehr: „Wie ein Stern ging er in Weimar auf." Wie hätte der bestimmbare Wieland, als er am Tage von Göthe's Ankunft bei Herrn von Kalb sein Tischnachbar war, den alten Groll länger bewahren können! „Göthe ist angelangt! (schreibt er wenige Tage darauf an Jacobi) Was soll ich dir sagen? Wie ganz der Mensch beim ersten Anblick nach meinem Herzen war! Wie verliebt ich in ihn wurde, da ich an der Seite des herrlichen Jünglings zu Tische saß! Alles, was ich jetzt von der Sache sagen kann, ist dies: seit dem heutigen Morgen ist meine Seele so voll von Göthe, wie ein Thautropfen von der Morgensonne. Der göttliche Mensch wird, denk ich, länger bei uns bleiben, als er anfangs selbst dachte, und wenn's möglich ist, daß aus Weimar etwas Gescheites werde, so wird es seine Gegenwart thun."

Göthe erschien in Weimar in der „Wertheruniform," und machte Mode vom ersten Augenblick an. Alle Welt mußte bald im Wertherkostüm gehen, in welche sich auch der Herzog kleidete, und wer sich keine schaffen konnte, dem ließ der Herzog eine machen. Zopf und Puder, blauer Frack mit blanken Knöpfen, gelbe Weste, gleichfarbige Lederbeinkleider und Stulpstiefeln.

Der engere Hofkreis, in welchen der Gast eintrat, war ein jugendlicher, die Etikette wurde nur bei der Herzogin Louise strenger gehalten, im übrigen hatte man Lust, das Leben aus dem Vollen zu genießen. Wieland war mit seinen 42 Jahren der Aelteste und wurde rücksichtsvoll als „der Alte" behandelt. Göthe fand „eine tolle Compagnie von Volk beisammen, wie es sich auf einem so kleinen Fleck, wie in einer Familie, nicht wieder so findet." Hier war ein Gast, welcher Geist, Bildung, übersprudelndes Jugendgefühl, Witz, Ausgelassenheit, Poesie, Schönheit, Leben zum Leben brachte, höchlichst willkommen, und wie er mit seinem ganzen Antheil in den Kreis eintrat, riß er ihn mit sich fort.

Die Gestalten und Charaktere desselben in der Geniezeit Weimar's sind vielgenannt, und werden uns noch häufig begegnen, wir wollen daher die am meisten hervortretenden hier gleich flüchtig bezeichnen. Sie sind vorwiegend

aus der Umgebung Karl August's und der Herzogin Amalia. Die junge Herzogin Louise duldete die ausgelassene Lust wohl in der Gesellschaft ihres Gemahls, und nahm an den Festen Theil, hielt in ihrem eignen Hofstaat jedoch an dem Ceremoniell fest, das sie am russischen Hofe, wo sie einen Theil ihrer Jugend verlebt, gelernt hatte. — Karl Ludw. von Knebel war Erzieher des Prinzen Constantin. Früher Offizier in Potsdam, nahm er aus Liebe zu den schönen Wissenschaften den Abschied und ging zu Wieland nach Weimar, wo man ihn zu schätzen und festzuhalten wußte. Hildebrand von Einsiedel war Kammerherr, dann Oberhofmeister der Herzogin Amalia. Sehr musikalisch, spielte das Cello trefflich, komponirte leicht und melodiös, und war in Versen geschickt. Eine feine Natur, aber bei großer Zerstreutheit der stete Gegenstand lustiger Geschichten. Ebenso durch Musik und dramatisch-gesellige Produktion beliebt war Siegmund Freiherr von Seckendorf, Kammerherr, später preußischer Gesandter in Anspach. Von Kindheit auf mit Karl August befreundet war Moritz von Webel, dessen Humor gerühmt wird. Neben Wieland ist auch Musäus zu nennen, der Märchenerzähler, und Göthe's Landsmann, der Maler Kraus. Eine große Rolle spielt Bertuch, der geheime Secretär und Schatzmeister des Herzogs, später Gründer der „Allgemeinen Literatur-Zeitung" in Jena, und mancher industriellen Unternehmungen. Oberstallmeister war Josias Freiherr von Stein, dessen schöne Gemahlin Charlotte von Stein als Hofdame der Herzogin Amalia glänzte. Eine vollkommene Charakterfigur aber ist Fräul. Thusnelda von Göchhausen, genannt die „Gnomide." Genial durch und durch, voll von Neckereien, in ihrem Flor, wenn sie geneckt wurde, sprudelnd von Witz, Satire in geistvollen Wortgefechten. Dies einige Hauptvertreter der „tollen Compagnie von Volk," welche den Gast empfing.

Die „tolle Compagnie."

Der Eindruck, den die Stadt Weimar auf Göthe machte, der die glänzenden und reichen Städte Leipzig, Straßburg und Frankfurt gewohnt war, konnte jedoch nicht gar günstig sein. Das Schloß war im Jahr vorher niedergebrannt, seine Trümmer lagen schwarz und wüst da. Der Hof hatte sich im sogenannten Fürstenhause nothdürftig und nicht bequem untergebracht. Die Straßen bestanden aus kleinen Häusern von ackerbürgermäßigem Aussehn, nebst Scheunen, unter welchen sich nur die Hof- und Staats- und Regierungsgebäude größer hervorhoben. Von dem jetzigen schönen Park bestand nur erst der kleinste Theil, der sogenannte Stern mit seinen zusammenlaufenden Baumgängen. Im Winter suchte man sich zu behelfen, denn Luxus und Ansprüche waren bescheiden, um so freier konnte man sich im Sommer ausdehnen auf den Lustschlössern Belvedere, Ettersburg und Tiefurt.

Die ersten Wochen vergingen unter Gesellschaften, Ausflügen ins Freie, Parforce-Jagden und andern Zerstreuungen, die dem Gast veranstaltet wurden. Das Verhältniß zwischen Karl August und Göthe gestaltete sich gleich

zu dem einer vertrautesten Freundschaft. Der Fürst eröffnete dem Frankfurter Bürgersohn sein ganzes Herz, ließ ihn an allem Theil nehmen, was in seinem Innern vorging, und daß es nicht nur Privatangelegenheiten waren, beweist, daß er ihn bald in sein geheimes Conseil einführte. Das brüderliche Du trat an die Stelle der förmlicheren Anrede, und wurde, wenn schon Göthe sich desselben öffentlich nicht bediente, von dem Herzog festgehalten. Wenn man zu einem Ausritt, einer Jagd, früh aufbrechen wollte, oder wenn eine Conseilsitzung morgens gehalten werden sollte, übernachtete Göthe in Karl August's Stube auf dem Sopha; denn dem einfachen Fürsten genügte ein einziger Raum zum Schlaf-, Arbeits- und Wohnzimmer. — Man ritt in Gesellschaft, häufiger zu zweien auf die Jagd, nach Förstereien, zur Kirchweih, zum Vogelschießen nach Apolda; das Wettereiten ward mit Tollkühnheit betrieben, man wollte sich austollen, und auch der Wein wurde nicht geschont. Die Possen, die man trieb, mit Kleidertausch und Verkleidungen in Gebirg und Wald, um sich in ein Natur- und Zigeunerleben hinein zu träumen, waren harmloser Art, und zeigen nur, welch eine jubelnde Kraft sich in diesem Kreise geltend machte. Bald führte Göthe auch das Schlittschuhlaufen ein, und alle, auch der Herzog, selbst die Damen, lernten es, und betrieben es mit Leidenschaft. Es wurden nächtliche Eislauf-Feste veranstaltet mit Musik und Fackelbeleuchtung. Ein Hauptvergnügen dieses jugendlichen Hofes war das Tanzen. Man tanzte im Sommer und im Winter, auch im Freien auf Grasplätzen, wie und wo es sich bot. Im Winter gab der Hof allein fünfzehn Redouten, andre Bälle, Schlitten- und sonstige Lustfahrten, die mit Tanz endeten, nicht mitgezählt.

Ganz besonders beliebt aber war das Liebhabertheater, bei welchem die Herzogin Amalia so wie Karl August sich mitspielend gern betheiligten. Mit dem Brande des Schlosses war auch das Hoftheater in Flammen aufgegangen, und die Schauspielergesellschaft von Weimar abgezogen. Seitdem belustigte der Hof sich durch eigne Aufführungen, Lustspiele, wie Operetten. Der große Schauspieler Eckhof kam öfter von Gotha herüber, um Gastrollen auf diesem Privattheater zu geben. Man schlug die Bühne auf wo man Lust hatte, im Sommer am liebsten in Freien, in Ettersburg, Tiefurt, Dornburg; in Ettersburg war sogar ein eignes Natur- und Waldtheater angelegt. Dieses ebenfalls mit Leidenschaft gepflegte Vergnügen des Komödiespielens führte Göthe nicht ein, sondern fand es vor; er war willkommen als Darsteller und um so willkommener, als er sich bald auch durch dramatische Dichtungen betheiligte.

Aber über diese geselligen Zerstreuungen wurden doch ernstere Pflichten nicht vergessen. Karl August hatte einen Freund gefunden, den er an allen seinen Freuden, aber auch an allen seinen Sorgen theilnehmen ließ. Jung, zwar erfahrungslos, aber geistig seinen heimischen Umgebungen überlegen,

Göthe und Karl August.

stürmisch auf Großes gewandt, durch Kleinliches außer sich gebracht, wollte er nun den zum Berather auch in Regierungsgeschäften, den er, wie er ihn liebte, sich geistig ebenbürtig erkannte. Schon nach wenigen Monaten (Februar 1776) hatte er Göthe an den Sitzungen seines geheimen Conseils theilnehmen lassen, und drang nun in ihn, diesen ganz für seinen Staatsdienst zu gewinnen. Göthe hatte anfangs manches Bedenken, er schwankte, seine Freiheit an amtliche Geschäfte, zum Nachtheil seines dichterischen Genius hinzugeben. Dennoch aber sah er sich durch das innige Verhältniß zu seinem fürstlichen Freunde schon so fest an Weimar gebunden, daß von Widerstand kaum noch die Rede sein konnte. An ein engeres Verhältniß zu Weimar hatte er gewiß schon in Frankfurt gedacht, allein der ungebundene reichsstädtische Patriziersohn mochte das ränkevolle, lauernd aufpassende Treiben des Beamtenthums, welches den neuen Günstling beneidete, längst unter dem Flimmer des bunten Hoflebens erkannt haben, und so in seinem Schwanken gerechtfertigt sein. 1776.

Wieland, wie er selbst ohne allen Neid war, erkannte Göthe's Charakter am reinsten, er verstand den Ernst und die sittliche Größe desselben hinter dem jugendlichen Uebermuth, und war überzeugt, daß Göthe im besten Sinne auf den stürmisch rastlosen, in Extremen ringenden Geist des Herzogs wirke. „Göthe kommt nicht wieder fort, schreibt Wieland, Karl August kann nicht mehr ohne ihn schwimmen und waden.“ Er war schon des Herzogs geheimer Rath, noch ehe er den Titel erhielt. Im Januar schreibt Göthe an Merck: „Wirst hoffentlich bald vernehmen, daß ich auch auf dem Theatrum mundi was zu tragiren weiß.“ — „Ich bin nun in alle Hof- und politischen Händel verwickelt, und werde fast nicht wieder wegkommen. Die Herzogthümer Weimar und Eisenach sind immer ein Schauplatz, um zu versuchen, wie Einem die Weltrolle zu Gesichte steht.“ Im März ist er schon „ganz eingeschifft auf der Woge der Welt, voll entschlossen zu entdecken, gewinnen, streiten, scheitern, oder auch mit aller Ladung sich in die Luft zu sprengen.“ Herr von Kalb meldet dann an Göthe's Vater, daß der Herzog den Doktor mit dem Titel eines Geheimen Legationsraths in seine Dienste zu ziehen wünsche, mit Beibehaltung seiner ganzen Freiheit, der Freiheit Urlaub zu nehmen, die Dienste ganz zu verlassen, wenn er wolle, und bittet die Anstellung. Eltern im Namen des Herzogs um ihre Einwilligung. „Nie würde er (der Herzog) darauf verfallen sein, ihm eine andre Rolle, einen andern Charakter, als den von seinem Freunde anzutragen, (der Herzog weiß zu gut, daß alle andern unter seinem Werthe sind), wenn nicht die hergebrachten Formen solches nöthig machten..... Denken Sie sich ihn als den vertrautesten Freund unsres lieben Herzogs, ohne welchen er keinen Tag existiren kann, von allen braven Jungen bis zur Schwärmerei geliebt, alles was wider uns war vernichtet, und Sie werden sich noch immer zu wenig denken.“

Also war doch viel wider Göthe und seinen Eintritt in das Ministerium gewesen. In der That hatte sich das höhere Beamtenthum und wohl sehr viele des armen Adels, der sich durch die ganz ungewöhnliche Bevorzugung eines Bürgerlichen beleidigt glaubte, zu ganzem Ingrimm aufgestachelt gezeigt gegen den fremden Eindringling, und Karl August sah sich veranlaßt, durch ein förmliches Dekret sich zu rechtfertigen, und die Feinde zurück zu weisen. Dieses Dekret, charakteristisch und bedeutend für den jungen Fürsten, lautet: „Einsichtsvolle wünschen mir Glück, diesen Mann zu besitzen. Sein Kopf, sein Genie ist bekannt. Einen Mann von Genie an andern Orten zu gebrauchen, als wo er selbst seine außerordentlichen Gaben gebrauchen kann, heißt ihn mißbrauchen. Was aber den Einwand betrifft, daß durch den Eintritt viele verdiente Leute sich für zurückgesetzt erachten würden, so kenne ich erstens Niemand in meiner Dienerschaft, der meines Wissens auf dasselbe hofft, und zweitens werde ich nie einen Platz, welcher in so genauer Verbindung mit mir, mit dem Wohl und Wehe meiner gesammten Unterthanen steht, nach Anciennität, ich werde ihn immer nur nach Vertrauen geben. Das Urtheil der Welt, welches vielleicht mißbilligt, daß ich den Dr. Göthe in mein wichtiges Collegium setze, ohne daß er zuvor Amtmann, Professor, Landrath oder Regierungsrath war, ändert gar nichts. Die Welt urtheilt nach Vorurtheilen, ich aber sorge und arbeite, wie jeder andre, der seine Pflicht thun will, nicht um des Ruhmes, nicht um des Beifalls der Welt willen, sondern um mich vor Gott und meinem eignen Gewissen rechtfertigen zu können."

Bald darauf schreibt Göthe an Kestner und Lotte: „Ich bleibe hier, und kann da wo ich und wie ich bin meines Lebens genießen, und einem der edelsten Menschen in mancherlei Zuständen förderlich und dienstlich sein. Der Herzog, mit dem ich nun schon an die neun Monate in der wahrsten und innigsten Seelenverbindung stehe, hat mich endlich auch an seine Geschäfte gebunden, aus unsrer Liebschaft ist eine Ehe geworden, die Gott segne! Viele gute liebe Menschen giebts noch hier, mit deren allgemeiner Zufriedenheit ich da bleibe, ob ich gleich manchem nicht so recht anstehe." Dann an Merck: „Glaub', daß ich mir immer gleich bin; freilich habe ich was auszustehen gehabt, dadurch bin ich nun so ganz in mich gekehrt. Der Herzog ist ebenso, daran denn die Welt freilich keine Freude erlebt; wir halten zusammen und gehen unsern eignen Weg, stoßen freilich so allen Schlimmen, Mittelmäßigen und Guten für'n Kopf, werden aber doch durchbringen, denn die Götter sind sichtbar mit uns."

Konnten jedoch Göthe's Feinde, die damit im Stillen auch Karl August's Gegner geworden, offen nichts wider ihn ausrichten, so waren sie insgeheim um so geschäftiger mit Umträgereien über Göthe's und das Leben des Hofes. Die Uebertreibungen, Verunstaltungen, böswilligen Verläumdungen des Wei-

marer Klatsches blieben nicht innerhalb der Stadt, sondern wanderten durch ganz Deutschland, und wuchsen mit den Jahren. Neugierige Reisende, deren immer mehr herbei kamen, sich für Genies ausgaben und vom Herzog bewirthen ließen, brachten, undankbar und niedrig, Gerüchte der albernsten Art herum. Auszunehmen davon sind Männer, wie die Stolberg, welche bald nach Göthe's Ankunft eintrafen, und glänzend und lustig bewirthet wurden; so wie andre bessere, gleich Merck, Klinger u. s. w. Auch Klopstock hatte von diesen Gräueln gehört, und schrieb in etwas hohem Tone zurechtweisend an Göthe. Dieser entgegnete mit Einwilligung des Herzogs kurz und bündig, und Klopstock, äußerst beleidigt, erwiederte für immer abbrechend, er sei seines Freundschaftsbeweises nicht werth gewesen. Wieland war empört, daß man das Weimarer Leben „mit Dreckfarbe male," und machte in Briefen geltend, daß man es selbst mit Augen sehen müsse, um darüber urtheilen zu können; vielleicht aber trugen gerade seine reichlichen Mittheilungen, die er nicht ganz vorsichtig gab, manches zu den Gerüchten bei. Und vorsichtig waren Göthe, Karl August, Einsiedel, Knebel und andere freilich auch nicht, da sie manches aufzeichneten und mittheilten, was der Böswillige mit einer leichten Schattirung sofort verunstalten konnte. Was man aber erzählte, was man so Unerhörtes über die „wilde Wirthschaft in Weimar" meldete — darüber verlautet freilich nichts, wiewohl anzunehmen ist, daß es der Rede werth gewesen sei. Gerüchte über d. W. Leben.

Merkwürdig ist, wie die hervorragendsten Besucher Weimars in Briefen sogleich aussprachen, wie voll von Vorurtheilen sie gekommen waren, und wie anders ihnen Menschen und Dinge im eignen Anschauen entgegen traten. So schreibt Klinger (im Sommer 1776) von Weimar aus: „Hier sind die Götter! hier ist der Sitz des Großen! der Herzog ist trefflich. Glaub' von allem nichts, was über das Leben hier gesprochen wird; es ist kein wahres Wort daran. Es geht alles seinen großen simpeln Gang, und Göthe ist so groß in seinem politischen Leben, daß wir's nicht begreifen." — Und im Jahr drauf schreibt Merck, der Göthe und Karl August zu besuchen kam, und auf der Wartburg empfangen wurde, an Nicolai: „Das Beste von allem ist der Herzog, den die Esel zu einem schwachen Menschen gebrandmarkt haben, und der ein eisenfester Charakter ist. Ich würde aus Liebe zu ihm eben das thun, was Göthe thut. Die Mährchen kommen alle von Leuten, die ohngefähr so viel Auge haben zu sehen, wie die Bedienten, die hinterm Stuhle stehen, von ihren Herrn und deren Gesprächen urtheilen können. Der Herzog ist einer der respectabelsten und gescheutesten Menschen, die ich je gesehen habe, und dabei ein Mensch und ein Fürst von zwanzig Jahren." Der Herzog.

Karl August und Göthe wußten, was sie an einander hatten. In späten Jahren charakterisirt dieser seinen hohen Freund folgendermaßen: „Er war ein geborner großer Mensch, eine dämonische Natur. Wesen solcher

Art rechneten die Griechen unter die Halbgötter. Das Dämonische zeigte sich in Napoleon, Friedrich dem Großen, Peter dem Großen; bei Karl August war es in dem Maaße vorhanden, daß Niemand ihm widerstehen konnte. Er übte auf die Menschen eine Anziehung, ohne daß er sich eben gütig und freundlich zu erweisen brauchte. Alles was ich auf seinen Rath unternahm, glückte mir, so daß ich in Fällen, wo mein Verstand nicht hinreichte, ihn nur zu fragen brauchte, was zu thun sei, wo er es dann instinctmäßig aussprach, und ich immer eines guten Erfolges sicher sein konnte. Er war größer als seine Umgebung. Neben zehn Stimmen, die ihm über einen gewissen Fall zu Ohren kamen, vernahm er die elfte besser in sich selber." Aber freilich, „wenn das Dämonische ihn verließ und nur das Menschliche zurückblieb, wußte er mit sich nichts anzufangen, und war übel daran."

Und hier trat nun Göthe ein, um ihm menschlich zu helfen, zu nützen, ihm den wilden Ueberschuß genialer Kraft zu bändigen. Denn er war eine gleich dämonische Natur, verstand also die des Freundes. Er ließ ihn scheinbar gewähren, theilte sein Treiben, worin sich ein leidenschaftlich bewegter Geist, dem es zu eng auf dem Throne ward, in Strapazen und Herausforderungen der Gefahr gefiel, um mit leisem Einfluß ihn zu beruhigen. Wie viel hatte Göthe von Anfang an und im Lauf der Jahre nicht selbst im Kreis der fürstlichen Familie zu vertuschen, in's Gleiche zu bringen, mit dem Aufwand aller Mühe zu vermitteln. Die Ehe des achtzehnjährigen herzoglichen Paares war in den ersten Jahren nicht ohne Verstimmungen; die Charaktere sehr verschieden, Karl August zu jung und leidenschaftlich, seine Gemahlin zu streng in Formen erzogen, um duldsam zu sein. Man verstand, wollte einander nicht verstehen, und es währte mehrere Jahre, bis mit der Geburt eines Erbprinzen sich innere Aussöhnung und Harmonie einstellte. Göthe war Karl Augusts steter Begleiter und Vertrauter, wenn dieser sich innerlich zerrüttet fühlend hinaus stürmte, in Wäldern, Bergen, Dörfern Zerstreuung suchend sich ausrasete, um sich selbst und seine Regungen zu vergessen. Dann auch gab es zu vermitteln zwischen dem jungen Prinzen Konstantin, des Herzogs Bruder, und der Familie, da das Leben desselben oft nicht nach den Wünschen seiner Umgebungen war. Göthe war oft in Verzweiflung, alles, was auf ihm lag und ihn an seines Freundes Haus knüpfte, zu bewältigen. Und doch mußte es gelingen, um ihn nur um so fester an Karl August zu knüpfen.

Dazu kamen die weltlichen Geschäfte. Denn von dem Augenblicke an, da er sich entschlossen hatte, an den Weimarischen Regierungsgeschäften Theil zu nehmen, richtete er seine ganze Kraft darauf, sich in der neuen ernsten Thätigkeit heimisch zu machen. „Ihr werdet sehen (schreibt Wieland), daß er sogar in diesen Hefen der Zeit, worin wir leben, große Dinge thun und eine glänzendere Rolle spielen wird. Das Erste, was er zu thun hat, ist sehen.

Göthe's Arbeit.

Bis man 1777 zählt, wird ihm vom Detail unsrer Sachen wenig mehr fehlen, denn er ist dahinter wie ein Feind. Er hat bei aller seiner anscheinenden Naturwildheit im kleinen Finger mehr Conduite und savoir faire als alle Hofschranzen, Schleicher und Kreuzspinnen zusammengenommen an Leib und Seele. So lange Karl August lebt, richten die Pforten der Hölle nichts aus." — „Göthe ist lieb und brav, und fest und männlich. Alles geht so gut, als es gehen kann, und die Welt, die so viel dummes Zeug von uns schwatzt und glaubt, hat gewiß Unrecht. Die Zeit wird uns Gerechtigkeit widerfahren lassen." — „Göthe ist bald da, bald dort, wollte Gott, er könnte wie Gott überall sein." — Daß man ihm aber seinen Weg von unten herauf gründlich schwer machte, läßt sich glauben. Neben jenem Kammerpräsidenten von Kalb, der sich „als Kammerpräsident schlecht und als Mensch abscheulich" benahm (er brachte die Familie seiner Frau um ihr Vermögen), werden Göthe noch andre, die ihn feierten so lange er Gast war, jetzt ränkevoll entgegen gearbeitet haben. Seine Ordnung, Pünktlichkeit, das Streben den Dingen auf den Grund zu sehen, brachten Entsetzen in den Schlendrian des bisherigen Geschäftsgangs, und regten die schlechten Beamten gegen ihn auf. Oft im Uebermaaß der Arbeit, wozu noch all der private Antheil an der fürstlichen Familie und dem Hofstrudel kam — „Verdruß, Hoffnung, Liebe, Arbeit, Noth, Abenteuer, Langeweile, Haß, Albernheiten, Thorheit, Freude, Erwartetes und Unversehenes, Flaches und Tiefes, wie die Würfel fallen, mit Festen, Tänzen, Schellen, Seide und Flitter ausstaffirt," eine Musterkarte des Lebens — oft glaubte er dem Druck unterliegen zu müssen. Und doch vertraute er seiner rüstigen Kraft. „Ich lasse nicht ab von meinen Gedanken, und ringe mit dem unbekannten Engel, und sollte ich mir die Hüften ausrenken. Es weiß kein Mensch, was ich thue, und mit wie viel Feinden ich kämpfe, um das Wenige hervorzubringen. Bei meinem Streben und Bemühen bitt' ich Euch, doch nicht zu lachen, zuschauende Götter!"

Göthe war neun Monate nach seiner Ankunft in Weimar, wenn nicht dem Titel nach, doch in der That bereits Karl Augusts Minister. Er erhielt die Direktion des Bauwesens, hatte den Wegebau zu inspiciren, bekam die Kriegskommission, in welcher er persönlich den Rekruten-Aushebungen beiwohnte, nahm das Ilmenauer Bergwesen wieder auf, wurde Kammerpräsident an Stelle jenes Herrn von Kalb. Bald waren sämmtliche Geschäfte eines Ministers des Innern, so wie der auswärtigen Angelegenheiten in seinen Händen. Er war Alles und mußte überall sein, aber der Poet freilich durfte sich dabei in ihm nicht regen. Daher in ruhigen Momenten seine tiefe Niedergeschlagenheit, seine Sehnsucht nach Ruhe, nach Natur, das Bedürfniß, sich in der Einsamkeit zu sammeln.

Während er zur Erholung auf einem Ausflug in Leipzig war, beschloß sein dankbarer Freund, ihm eine Freude zu machen, und bewog Bertuch, ihm Haus und Garten.

ein Häuschen nebst Garten vor der Stadt für Göthe abzutreten. (Bertuch, als gewiegter Geschäftsmann, fand dabei sehr gut seine Rechnung.) Man staunt heutzutage über die Bescheidenheit dieses fürstlichen Geschenks, aber zu bewundern ist auch hier der große Sinn Karl Augusts, der den Freund nicht nach dem äußeren Werth, sondern nach seinen Wünschen belohnen wollte. Noch hatte Göthe Alles an diesem kleinen Besitz zu thun, um Häuschen und Garten für sich und einen Diener bewohnbar zu machen. Der Minister und Günstling des Fürsten bewohnte das anspruchsloseste Gebäude der Stadt, das im Erdgeschoß neben der Küche nur einen Raum hatte, oben aber ein Zimmer und zwei Kämmerchen. Nun wurde gepflanzt, gesät und eingerichtet, und die wenigen Mußestunden dem kleinen Stück Naturbesitz gewidmet. Oft schlief Göthe die Nächte, nur in seinen Mantel gehüllt, im Freien; zu Mittag, wenn er daheim war, genügte ihm das einfachste Mahl, das der Bediente zubereitete. Hier war Karl August sein häufiger Gast, glücklich, bei dem Freunde ein Asyl gefunden zu haben, und mit ihm in der Stille Freuden und Sorgen auszutauschen. Und dieses anspruchlose Dach versammelte sogar oft genug den glänzenden Hofkreis; die Herzoginnen Amalia und Louise mit ihrer Gesellschaft ließen es sich in dieser Enge gefallen, um einfache Menschen zu sein.

Berufung Herder's.

Ein für Weimar wichtiger Plan, der hier in der Stille von Karl August und Göthe ausgedacht wurde, war die Berufung Herders. Göthe hatte ihn dringend empfohlen, und machte ihm selbst im Namen des Herzogs den Antrag. Er sorgte für eine Wohnung, für die Einrichtung derselben ins Kleinste, und knüpfte große Erwartungen an den künftigen Verkehr. Es war ein Jahr nach Göthe, da Herder als Generalsuperintendent in Weimar eintraf. Allein das Verhältniß gestaltete sich nicht günstig. Herders grillige Art zu mäkeln, zu hofmeistern, mußte verletzen, seiner Launenhaftigkeit war schwer beizukommen, oft sieht er aus, als verfolge er die glänzende Laufbahn des jüngeren mit mißgünstigen Blicken. Ein Mann von seiner Bedeutung war sicher geeignet, den Glanz Weimars zu erhöhen, aber von Göthe und dem Herzog sonderte er sich ab, ja er machte sogar in Briefen kein Geheimniß aus dem Ingrimm, der ihn oft gegen Göthe überkam. Es gab Zeiten, wo er auch wieder völlig ausgesöhnt und ganz Liebe für Göthe schien, aber unberechenbar in seinen Stimmungen, fuhr er fort, sich, Göthen und Allen, die in seine Nähe kamen, und die sich nicht unbedingt ihm unterordneten, das Leben schwer zu machen.

Noch nicht zwei Jahre lang war Göthe in Weimar, als er zu der Ueberzeugung kam, daß er der Ueberlast von äußeren und inneren Sorgen unterliegen müsse, wenn er sich nicht beschränke. Das Jahr 1777 hat in seinem Leben, und im Gegensatz zu der lustigen Wirthschaft seiner Umgebung, die eigenthümlichste Physiognomie. Er ist in sich gekehrt, niedergeschlagen, ge-

drückt, schwankt ohne Befriedigung zwischen Extremen umher. Er hat neben Staatsgeschäften eine ungeheure Masse von Pflichten, die ihm Besuche, fürstliche, wie von Reisenden von literarischer Bedeutung, oder vagirenden Genies zerstreuend aufbürden; und zu Zeiten sitzt er dann wieder in seinem Gartenhaus, zu dem er alle Zugänge und Brücken über die Ilm durch verschlossne Thüren hat „verbarrikadiren" lassen, wie Wieland schreibt. Was seine trübe Stimmung und Verschlossenheit noch vermehrte, war der Tod seiner innigst geliebten Schwester Cornelia, die nur zwei Jahre mit Georg Schlosser in Emmendingen verheirathet gewesen. Er macht Versuche, seine dichterischen Arbeiten wieder aufzunehmen, der Plan zum „Wilhelm Meister" taucht in ihm auf, aber die Arbeit will nicht fördern.

Was ihn beglückte und aufrecht hielt, war die Liebe zu Charlotte von Stein, der Gattin des Oberstallmeisters. Sie allein erfuhr in täglicher Mittheilung, durch Briefchen und Zettelchen, was ihn innerlich beengte und erhob. Daß es die Frau eines Andern war, die sein inneres Leben mit lebte, mochte das Gefühl seines Glückes freilich dämpfen. Nicht nur der Weimarer, auch der literarhistorische Klatsch hat sich an diesem Verhältniß genügend etwas zu Gute gethan, es verlohnt sich kaum, ihn zu widerlegen. Daß der 27jährige Göthe leidenschaftlich für sie fühlte, sagen seine Briefe, sie zeigen aber auch, daß Charlottens Liebe, wenn immer herzlich entgegenkommend, treu und verstehend, doch mit keiner Verletzung ihrer Pflichten verbunden gewesen. Wer sich durchaus am Skandal erfreuen will, oder ihn braucht, um Göthe verketzern zu können, dem wird er nicht auszureden sein, allein schon in Weimar waren seiner Zeit die Besseren, und selbst solche, die nahe genug standen, überzeugt, daß das Gerede über dies „Verhältniß" durchaus grundlos sei. Nenne man es Freundschaft, Liebe, Leidenschaft, es steht rein über den Neigungen des gemeinen Lebens. Fr. v. Stein.

Was Göthe in dieser Zeit, da er sich zur Verwunderung Aller auffallend ab- in sich selbst verschloß, tröstete, war der Gedanke, daß er nicht gebunden sei zu bleiben. Er brauchte nur Postpferde zu bestellen und abzureisen, denn er hatte sich ausbedungen, die weimarischen Dienste jeden Augenblick verlassen zu dürfen. Aber durfte er denn fort? Durfte er das Werk, das er mit seinem fürstlichen Freunde begonnen, und wobei dieser alle Hoffnung und Zuversicht auf ihn gesetzt, verlassen? Konnte er die liebe Gegend verlassen, die ihm mit ihren Hügeln und Thälern so theuer geworden? Das Land, wo er so viel gefunden, alle Glückseligkeit gefunden, die ein Sterblicher träumen durfte? Alles fesselte ihn, Liebe, Freundschaft, Dankbarkeit, Pflicht — denn diese gebot ihm, das Glück, das ihn so schnell überkommen, durch Ausdauer zu verdienen. Er mußte bleiben. Aber wenn er bleiben sollte, mußte er auch sich, seine innere Kraft und Ruhe, seine Heiterkeit und Ge- 1777.

nußfähigkeit wiederfinden. Und dazu wählte er ein Mittel, das wie ein geistiges Bad läuternd und erquickend auf ihn wirkte.

Als Karl August Ende November (1777) sich zu einem großen Jagen begab, verließ Göthe unterwegs heimlich das Gefolge, ritt seitwärts dem Ettersberge zu und entfloh gegen Sondershausen, dem winterlichen Harzgebirge zu. Ueber den Kyffhäuser und die goldne Aue wandte er sich nach Ilfeld und Elbingerode, in die schwarzen Bergschluchten, von Schneewolken umlagert. Hier sang er sein Lied „dem Geier gleich“ (Harzreise im Winter) und hier fand er sich selbst wieder. „Denn ein Gott hat jedem seine Bahn vorgezeichnet, die der Glückliche rasch zum freudigen Ziele rennt.“ Der Gipfel des Brockens wurde bestiegen, in Sonnenhelle glänzte er, während das Land drunten in Wolken lag. Ueber Ilsenburg, bei schaurigem Winterwetter, besuchte der Wandrer die Baumannshöhle und Hüttenwerke, fuhr in den Klausthaler Schacht, verkehrte unerkannt mit einfachen Menschen, übernachtete in schlechten Herbergen und in Förstereien, ließ sich ganz von reiner Natur und neuem Leben erfüllen, und erschien Mitte Dezember wieder in Weimar. Erfrischt und wie neu geboren sah er jetzt dem Leben entgegen. Nun erst, mit reich belebtem Jugendmuth, fühlte er sich innerlich befestigt, Freuden und Leiden unerschüttert in sich aufzunehmen.

Harzreise im Winter.

Hier sei auch noch einer Reise nach Berlin gedacht, welche er mit Karl August im April 1778 machte, und wo er fühlte und erkannte, wie die Großen mit den Menschen, und die Götter mit den Großen spielen. In Potsdam sah er „den alten Fritz und sein Wesen, sein Gold, Silber, Marmor, Affen, Papageien und zerrißne Vorhänge, hörte über den großen Menschen seine eignen Lumpenhunde räsonniren, und lernte von der Bewegung der Puppen auf die verborgnen Räder schließen, besonders auf die große alte Walze F. R. gezeichnet, mit tausend Stiften, die diese Melodien eine nach der andern hervorbringen.“ Und je mehr er von dem Getriebe der Welt sieht, desto mehr fühlt er, „daß die Götter ihm zwar Gleichmuth und Reinheit auf's schönste erhalten, daß aber die Blüthe des Vertrauens, der Offenheit, der hingebenden Liebe täglich mehr welke.“ Traurig, daß „die eisernen Reifen, mit denen sein Herz eingefaßt wurde, sich täglich fester antrieben, daß endlich gar nichts mehr durchrinnen werde.“ Er erkennt, „je größer die Welt, desto garstiger die Farce, und keine Zote und Eselei der Hanswurstiaden sei so ekelhaft, wie das Wesen der Großen, Mittleren und Kleinen durcheinander.“ Ist es zu verwundern, wenn bei solchen Erfahrungen und Eindrücken der Stolz und das Bewußtsein seiner Kraft und seines Genius sich in rücksichtslosem Uebermuth Luft machten? Mochte er auch sein bestes Innere oft wie mit eisernen Reifen zugeschnürt empfinden, viel zu gesund, um als Menschenhasser oder Verächter sich durchaus abzuschließen, betrachtete

Berlin.

er jetzt den Weltlauf, wie er an ihn heran trat, genießend oder ablehnend, und gab dem Fasching was des Faschings ist.

Und gerade das Jahr 1778 sollte im Weimarer Gesellschaftsleben eins der ausgelassensten und buntesten werden. Vorzüglich wurden dramatische Aufführungen reichlich veranstaltet, an welchen Göthe dichtend und mitspielend sich von nun an auch lebhafter betheiligte. Meist wurden die Geburtstage des Hofes dadurch verherrlicht, oft jedoch auch war das Theater-Vergnügen Selbstzweck.

Das erste Dramatische, was Göthe in Weimar schrieb, war das kleine Schauspiel „Die Geschwister;" es entstand schon im Spätherbst 1776. Privat-Theater. Die Beziehung zu Frau von Stein klingt darin an, obgleich es in der Handlung nichts zu thun hat. Diese, höchst dürftig, wird nur durch glückliche Charakteristik und große Innigkeit der Empfindung gehoben. Das Stückchen gefiel, wie es noch heut seine Freunde hat, bei der Darstellung sehr, zumal da Göthe den Wilhelm gab. Sein Spiel wird von mehreren Seiten gerühmt, namentlich sollen ihm, neben hochpathetischen auch komische Rollen gelungen sein. — Das nächste Stück war „Lila." Es entstand gleich nach den Geschwistern und wurde am 30. Januar 1777 zum Geburtstage der Herzogin Louise dargestellt. Als reines Gelegenheitsstück charakterisirt es sich dadurch, daß es dem damals nicht ganz glücklichen Verhältniß des herzoglichen Paares einen Spiegel vorhalten, zugleich eine Versöhnung zeigen wollte. Ein durch Liebe und Phantasie zerrüttetes Gemüth wird durch dieselben Mächte geheilt. Das Stück, wie es jetzt vorliegt, ist sehr verändert. In der ursprünglichen Fassung war, ungleich zarter für den Zweck, der Gatte der Gegenstand des Kummers. Ballet, Gesang und Maschinerie wurden in dieser Darstellung reicher verwendet, und damit typisch für die theatralischen Belustigungen des Hofes.*) Diese neigten sich immer mehr zur Burleske, und wurden der Ausdruck aller humoristischen Tollheit des Hofkreises. Noch im Jahre 1777 wurde Erwin und Elwire gegeben, welches schon gedruckt vorlag, aber als neu gelten konnte, da die Herzogin Amalia die Gesänge in Musik gesetzt hatte.

Auch andre, wie Einsiedel, Knebel, Seckendorf, strengten ihre Phantasie

*) Auch über die ungeheure Verschwendung, die bei den Theaterbelustigungen des Hofes getrieben worden sei, verbreitete der böswillige Weimarer Klatsch die ausschweifendsten Gerüchte. Jetzt liegen Bertuchs und Andrer Rechnungsbücher offen, und allerdings erstaunt man, aber nur über die Anspruchslosigkeit und den geringen Aufwand dieser Feste. Was der Einzelne aus seinen Mitteln für sich verwendete, kann nicht in Betracht kommen — übrigens waren alle diese Privatmittel ziemlich schmal — die Ausgaben, die der Herzog aber für dies sein Lieblingsvergnügen aufwendete, sind wenig größer, als sie heutzutage in wohlhabenden Privatkreisen für ähnliche Zwecke hingeworfen werden. (Vergl. bei Diezmann den Abschnitt über das „herzogl. Privattheater.")

für das Dramatische an, und manchmal werden verschiedene Hände bei einem neuen Possenspiel thätig gewesen sein. So wurde im Carneval 1777 eine Königin Dido in Scene gesetzt, über welche Göthe's Mutter die charaktervollen Worte schreibt: „So ein Spektakel ist unter dem Monde weder gesehen noch gehört worden. . . . Das Ding muß man lesen, wenn der Unterleib verstopft ist, und vor die Cur bin ich Bürge." — Göthe's Mutter, die gar zu gern Briefe schrieb und empfing, lebte das bunte Weimarer Leben aus der Ferne mit ganzem Antheil mit. Sie korrespondirte mit verschiednen Persönlichkeiten des Hofes, das Neuste über Festlichkeiten wurde ihr meist durch Frl. von Göchhausen mitgetheilt. Göthe's elterliches Haus in Frankfurt hieß im Weimarer Kreise die Casa santa.

Corona Schröter.

Um diese Zeit kam eine Persönlichkeit nach Weimar, die bald in den Aufführungen, wie im geselligen Leben eine große Rolle spielen sollte. Es war Corona Schröter. Eigentlich Sängerin, eine Schülerin von Hiller, hatte sie in Concerten in Leipzig mit der berühmten Mara gewetteifert. Ihre Stimme und Kunst wird als außerordentlich gerühmt. Und nicht allein ihre musikalische Bildung (sie spielte Klavier, Guitarre, und komponirte), auch ihre gesellschaftliche. Sie sprach geläufig französisch, englisch, italienisch, sogar polnisch; sie zeichnete und malte. Eine hohe junonische Gestalt, prachtvoll und königlich in ihrer Erscheinung, von den feinsten Formen. Sie war sehr von Männern umworben, schlug aber die ansehnlichsten Partieen aus, sogar die Hand des Bürgermeisters von Leipzig. Göthe sah und hörte sie bei seinem Ausfluge nach Leipzig, und wußte sie für Weimar zu gewinnen. Von ihr kann man Knebels Wort wiederholen: „Wie ein Stern ging sie in Weimar auf." Sie wurde als Hofsängerin engagirt, nahm jedoch auch an den dramatischen Spielen Theil, und zeigte ihr Talent bald auf glänzendster Höhe. Als erste Darstellerin von Göthe's Iphigenie, ein Problem, das sie vollendet gelöst haben soll, begründete sie ihren hohen Ruhm als Schauspielerin. Schiller, der sich über weimarische Persönlichkeiten anfangs meist sehr schroff äußerte, ließ ihrer Kunst doch alle Gerechtigkeit widerfahren, als sie ihm die Iphigenie verlas. Corona blieb in Weimar, gefeiert, geliebt und geehrt, wurde Vorleserin und Freundin der Herzogin Amalia, malte und komponirte mit ihr (Göthe's „Fischerin") und trug nicht wenig zu dem Glanze des Weimarer Lebens bei.

Für sie hielt denn auch Göthe gleich nach ihrer Ankunft eine Rolle bereit. Zum Geburtstag der Herzogin Louise hatte er wieder einen tollen Schwank mit allerlei Muthwillen und Faschingsausgelassenheit zurecht gemacht, unter dem Titel „Die geflickte Braut." Wenn Göthe das Stück „toll und grob" nannte, so ist es jetzt, wo es den Namen „der Triumph der Empfindsamkeit, eine dramatische Grille," führt, da alle Anspielungen auf laufende Anekdoten, Verspottung der nächsten Umgebung, aller

Gelegenheitshumor, der für die Gegenwärtigen den Hauptspaß abgab, ganz unverständlich, leer und flau. Die „geflickte Braut" war eine Satire auf die Empfindsamkeit. Eine Puppe, die der Heldin des Stückes nachgebildet und mit ihr gleich gekleidet war, wurde auf die Bühne gebracht, der Bauch aufgeschnitten, und alle empfindsamen Bücher, die die Welt verderben, darunter auch Werther's Leiden, herausgeholt. Die Rolle der Heldin aber war eine ernste, und Göthe suchte dieselbe noch um eine Stufe höher zu heben, indem er ihr das schon früher entstandene Monodram „Proserpina" einflocht. Göthe selbst spielte den König Andrason, Corona die Mandandane.

Im Herbst darauf bereitete er (zum Namenstag der Herzogin Louise, 25. Aug.) eine andre Festlichkeit vor. Sie sollte im Freien auf dem sogenannten Stern veranstaltet werden, aber Gewitter und Ueberschwemmung machten den Platz untauglich. Göthe wählte daher eine erhöhte Stelle am 1778. Parkanlagen. Wege nach Belvedere, wo er heimlich des Nachts eine Einsiedelei erbauen ließ, mit Moos und Rinde bekleidet, das sogenannte „Kloster." Hierher lud er den Hof ein. Weißgekleidete Camaldulenser-Mönche begrüßten die Herrschaften mit einer Ansprache vor dem engen Häuschen, wo irdene Näpfe und Blechlöffel für eine Bierkalteschale bereit standen. Die Oberhofmeisterin der jungen Herzogin, dem genialen Treiben noch viel weniger geneigt als diese selbst, verhehlte ihre Mißbilligung dem Veranstalter des Festes nicht. Plötzlich gingen an der Hinterwand des Zimmers die Thüren auf, zeigten die liebliche Gegend an der Ilm von einem Punkt, den man bisher noch kaum beachtet hatte, und eine reichgeschmückte Tafel, um welche man sich überrascht und vergnügt ordnete. — Von diesem Feste schreibt sich die Anlage des schönen Weimarer Parkes her. Stückweise ließ Göthe immer weiter arbeiten, an Felsen, über Wiesen, ließ Brücken, Plätze, Inschriften anlegen, und brachte ein mit künstlerischem Sinn geordnetes Werk der Gartenkunst zu Stande. Wieland nannte diese Anlagen mit Recht „Göthe'sche Gedichte." — Das Kloster, Göthe's Gartenhause jenseits der Ilm etwa gegenüber gelegen, wurde ein Lieblingsaufenthalt Karl Augusts. Hier wohnte er wochenlang, schlief die Nächte auf hartem Lager, oder verbrachte sie, mit dem Freunde lustwandelnd, in dessen neuer Schöpfung.

Gleich nach dieser Mönchs-Attrappe hatte man wieder alle Hände voll zu thun, denn am Geburtstage der Herzogin Amalia sollte es lustig zugehn. Man gab Moliere's Arzt wider Willen, darauf Göthe's „Jahrmarktfest zu Plundersweilern." Bei der großen Anzahl von Personen mußten manche Mitspielende mehrere Rollen übernehmen. Frl. von Göchhausen berichtet darüber an Göthe's Mutter. „Dr. Wolf(gang) spielte alle seine Rollen über alle Maßen trefflich, hatte auch Sorge getragen, sich mächtiglich heraus zu putzen, besonders als Marktschreier. Unter den Zu-

schauern befand sich die Erbprinzessin von Braunschweig, die große Freude an unserm Gaukelspiel bezeugte. Nach der Comödie wurde ein großes Bankett gegeben, nach welchem sich die hohen Herrschaften sämmtlich (mit Ausnahme unsrer Herzogin) empfahlen, uns Comödiantenpack aber wurde noch ein prächtiger Ball bereitet, der bis an den hellen Morgen dauerte, und Alles war lustig und guter Dinge."

Was Göthe bisher in Weimar Dramatisches geleistet, war allein auf flüchtige gesellige Belustigung gerichtet, und hat mit dem Genius des Dichters nichts zu thun. Aber dieser fing jetzt an, um sein Recht in ihm zu ringen, und verlangte nach einem bedeutenderen Ausdruck. Göthe nahm den Egmont wieder vor, kam aber damit nicht weiter; er machte den Entwurf zum Tasso, ohne nur mit der Ausarbeitung zu beginnen. Lebendiger trat ihm ein dritter Stoff entgegen, den er mit frischerer Kraft ergriff: Iphigenie. Der Arbeit, (in seinem Gartenhause Mitte Februar begonnen), traten dabei die erschwerendsten Umstände entgegen. Er mußte zur Straßenbesichtigung und Rekrutenaushebung auf eine Rundreise. Von Jena aus schreibt er der Freundin: „Mit meiner Menschenklauberei (Aushebung) bin Iphigenie. ich hier fertig. Mein Stück rückt." In Dornburg (2. März) „formt sich das Stück und kriegt Glieder. Morgen hab ich die Auslesung, dann will ich mich in das Schloß sperren, und einige Tage an meinen Figuren bosseln." Noch hat er am 12. Hoffnung, sein Stück fertig mit nach Hause zu bringen. Aber „es wird immer nur Skizze; wir wollen dann sehen, was wir ihm für Farben auflegen." Am 5. März „will das Stück nicht fort; es ist verflucht, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwirker in Apolda hungerte." Man sieht, der Minister hatte alle Hände voll zu thun, und konnte nur die späten Mußestunden für die Poesie verwenden. Aber welche dichterische Kraft, die nach den trockensten Geschäften des Tages an ein Werk höchster Poesie gehen konnte! „Von oben herab sieht man Alles falsch, und die Dinge gehen so menschlich, daß man, um etwas zu nützen, sich nicht genug im menschlichen Gesichtskreis halten kann. Ich lasse mir allerlei erzählen, und dann steige ich in meine alte Burg der Poesie, und koche an meinem Töchterchen." (An Knebel.) — Von Allstädt aus schickte er an Knebel (d. 13. März) schon die ersten drei Akte, und bittet ihn, den Prinzen Constantin für die Rolle des Pylades einzuüben. Dann ging er nach Ilmenau, und auf dem Schwalbenstein kam das Stück (28. März) zu Ende.

Die Rollen wurden rasch eingelernt, und am dritten Osterfeiertage (6. April) fand die erste Aufführung der Iphigenie statt. Corona gab die Iphigenie, Göthe den Orest, Prinz Constantin den Pylades, Knebel den Thoas, Sekr. Seidler den Arkas. Darüber schreibt Hufeland, der Leibarzt des Herzogs: „Nie werde ich den Eindruck vergessen, den Göthe als Orestes im griechi-

schen Kostüm in der Darstellung seiner Iphigenie machte. Man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit in einem Manne, als damals an Göthe. Unglaublich war aber auch der Einfluß, den er damals auf die Umgestaltung der kleinen Weimarischen Welt hatte.“ Und Frl. von Göchhausen an Göthe's Mutter, gleich nach der Darstellung: „Ich will mich alles Geschwätzes darüber enthalten, und nur so viel sagen, daß er seinen Orest meisterhaft gespielt habe. Sein Kleid war griechisch, und ich habe ihn in meinem Leben nicht so schön gesehen.“

In dieser ersten Fassung blieb die Iphigenie, die in noch nicht zwei Monaten vollendet worden war, allerdings — wenn nicht Skizze — doch noch unfertig. Sie war in Prosa geschrieben. Göthe veröffentlichte sie nicht, erst nach neun Jahren erhielt sie in Italien ihre jetzige Gestalt. Wir sparen daher Eingehenderes über das Werk noch auf. Nur die eine Bemerkung drängt sich hier auf, wie erstaunlich der Sprung aus dem leichen Flitterwerk der Hof- und Gelegenheitsdichterei bis in den reinen poetischen Aether der Iphigenie war. Und es sei Schillers Ausspruch hier erwähnt, daß „dieß Produkt in dem Zeitmoment, wo es entstand, ein wahres Meteor gewesen.“

Im Mai war die Herzogin Amalia mit ihren Getreuen, Corona eingerechnet, in ihrem lieben Ettersburg. Man genoß schöne Tage in Wald, Berg und Thal. Aber ohne Komödiespielen konnte man nicht leben. Zum ländlichen Lokal paßte ein Schäferspiel, und so gab man Göthe's „Laune des Verliebten.“ Am 30. Mai kam Merck nach Ettersburg zum Besuch, den der Herzog schon früher in Eisenach einmal empfangen hatte, und mit dem er in fleißigem Briefwechsel stand. Göthe ging ihm nach Erfurt entgegen, Karl August, Frau Amalia, Wieland und andere erwarteten ihn an der „Hottelstädter Ecke“ und führten den Gast nach Ettersburg. Ihm zu Ehren wurden Feste und Lustbarkeiten aller Art veranstaltet. Man wiederholte das Jahrmarktfest, und am 12. Juni die Iphigenie, in welcher diesmal Karl August den Pylades gab. Treiben in Ettersburg.

Göthe's Laune war in diesem Sommer sehr muthwillig. Fr. Jacobi's Roman „Woldemar“ machte damals die Runde, und die hochmüthige Selbstgefälligkeit des Helden, wie des Tons überhaupt, forderte Göthe's Humor heraus. Unter einem Baume in Ettersburg las er der Gesellschaft einige Kapitel daraus vor, dann nagelte er das Buch mit beiden Deckeln an den Stamm, daß die Blätter im Winde flatterten, kletterte auf den Baum, und hielt unter dem Lachen der Zuhörer eine lustige Rede über den gestraften Schächer. Wieland nahm das übel, und berichtete darüber. So kam es zu Jacobi's Ohren, der entrüstet Göthe zur Rede stellte. Dieser gestand „Woldemar's Kreuz-Erhöhungsgeschichte“ ein, und erklärte, er habe dem Kitzel

nicht widerstehen können, den Helden vom Teufel holen zu lassen. Wenn man nur ein paar Zeilen ändre, so müsse der Held nothwendig dem Teufel verfallen.

Aber auch Wieland sollte noch dran glauben. Es wurde Niemand geschont, selbst Göthe hechelte sich, oder ließ sich durchhecheln. Und Wieland, der so sehr viele Briefe schrieb, und so viel Nachrichten verbreitete, die mißdeutet wurden, mochte in den Augen der „tollen Compagnie" einen Hieb verdienen. Einsiedel hatte eine Posse nach dem Englischen „Orpheus und Eurydice" bearbeitet, Seckendorf versah sie mit geeignet unpassender Musik. Eine Arie dazu war aus Wieland's Alceste genommen („Weine nicht, du meines Lebens Abgott"), und auf die lächerlichste Weise parodirt. Sie wurde mit Posthornbegleitung gesungen, und das Wort „Abgott" mit einem langathmig herzzerreißenden Triller geschmückt. Während schallendes Gelächter den Saal erfüllte, verlor Wieland die Fassung, und lief hinaus. Seine Eitelkeit war stärker als sein Humor, und jetzt klagte er darüber, daß „alles Gefühl des Anständigen, alle Rücksicht auf Verhältnisse, alle Delicatesse, Zucht und Scham" preis gegeben würde. Es bedurfte aber nur einer kleinen Hätschelei, so war er wieder gut und vergab Alles. —

Indessen überkam Göthen bei diesem Treiben, Wirthschaften und Jagen des Gesellschaftsstrudels, mit dem sich unvermittelt die Amtsgeschäfte durchflochten, dasselbe Gefühl des Ueberdrusses, der Sehnsucht nach Ruhe und einsamer Natur, wie vor zwei Jahren. Auch bei Karl August ging leidenschaftlicher Genuß und Unbehagen Hand in Hand. Und wie Göthe damals neue Lebensfrische in jener winterlichen Harzreise gefunden, so wünschte er seinem Fürstlichen Freunde ein gleich erquickendes Naturbad. Eine Abenteuerfahrt war dem jungen Herzog immer willkommen, und so machte man den Plan zu einer Reise nach der Schweiz (12. September 1779). Sie wurde sehr heimlich betrieben, außer Karl August, Göthe und dem Oberforstmeister von Wedel, waren nur ein paar Diener von der Gesellschaft. Ueber Kassel ging die Reise im strengsten Incognito nach Frankfurt, wo man in der Casa Santa Quartier nahm, und von glücklichen Gesichtern empfangen wurde. Göthe's Vater war in den vier Jahren sehr gealtert, die Mutter rührig, heiter und frisch wie immer. Von Frankfurt über Speier nahm man den Weg nach Straßburg.

Reise in die Schweiz 1779.

Kurz vor dem Eintritt in diese Stadt wandte sich jedoch Göthe seitab, ließ die Andern ihre Straße verfolgen, und ritt nach Sesenheim. Es war ihm bange vor dem Wiedersehn, und dennoch fühlte er, er mußte den Schritt thun. „Ich fand daselbst — so schreibt er der Freundin in Weimar — eine Familie, wie ich sie vor acht Jahren verlassen hatte, beisammen, und wurde gar freundlich und gut aufgenommen. Die zweite Tochter im Hause hatte mich ehmals geliebt, schöner als ich's verdiente, und mehr als andre, an die

ich viel Leidenschaft und Treue verwendet habe. Ich mußte sie in einem Augenblick verlassen, wo es ihr fast das Leben kostete. Sie ging leise darüber hinweg mir zu sagen, was ihr von einer Krankheit jener Zeit noch übrig bliebe, betrug sich allerliebst mit so viel herzlicher Freundschaft, vom ersten Augenblicke, da ich ihr unerwartet auf der Schwelle in's Gesicht trat, daß mir's ganz wohl wurde. Nachsagen muß ich ihr, daß sie auch nicht durch die leiseste Berührung ein altes Gefühl in meiner Seele zu wecken unternahm. Sie führte mich aber in jede Laube, und da mußt ich sitzen, und so war's gut. Ich fand alte Lieder, die ich gestiftet hatte; wir erinnerten uns an manche Streiche jener guten Zeit, und ich fand mein Andenken so lebhaft unter ihnen, als ob ich kaum ein halb Jahr weg wäre." Er blieb die Nacht, und trennte sich am Sonntagsmorgen von freundlichen Gesichtern. „Ich kann nun wieder mit Zufriedenheit an das Eckchen der Welt hindenken, und in Friede mit den Geistern dieser Ausgesöhnten in mir leben."

Auch in Straßburg entschloß er sich zu einem Wiedersehn. Hier war Lilli an einen Herrn von Türkheim verheirathet. Sie hatte Rang, Reichthum, ein schönes Haus, alles was sie verlangte. Die Begegnung war hier leichter, er fand prosaische, glückliche Leute, denen nichts tiefer ging. Dennoch freute er sich auch dieser Versöhnung, und pries sein Gefühl „von durchgehendem, reinem Wohlwollen, und wie er diesen Weg gleichsam einen Rosenkranz der treusten, bewährtesten, unauslöschlichsten Freundschaft abgebetet habe. Ungetrübt von einer beschränkten Leidenschaft treten nun in meine Seele die Verhältnisse zu den Menschen, die bleibend sind; meine entfernten Freunde und ihr Schicksal liegen nun vor mir, wie ein Land, in dessen Gegenden man von einem hohen Berge, oder im Vogelflug sieht."

Darauf ging es in die Schweiz. Von Genf über die Eisberge Savoyens, in's Wallis, über die Furka anf den St. Gotthart. Es war November, tiefer Schnee, die ungewöhnlichste Reisezeit. Dem Herzog war eine solche gefahrvolle Geniefahrt ganz nach dem Herzen, seine Waghalsigkeit und Abenteuerlust brachte die Gefährten oft in Noth und Aengste um ihn. Ueber Schwyz und Luzern weiter nach Zürich, wo Lavater aufgesucht wurde, von dessen Bekanntschaft mit dem Herzoge Göthe sich viel versprach. „Erst hier geht mir recht klar auf, in was für einem sittlichen Tod wir gewöhnlich zusammenleben, und woher das Eintrocknen und Einfrieren eines Herzens kommt, das in sich nie dürr und kalt ist. Gebe Gott, daß unter mehr großen Vortheilen auch dieser uns nach Hause begleite, daß wir unsre Seelen offen behalten, und wir die guten Seelen auch zu öffnen vermögen. Es ist mit Lavater, wie mit dem Rheinfall, man glaubt, man habe ihn nie so gesehen, wenn man ihn wiedersieht, er ist die Blüthe der Menschheit, das Beste vom Besten."

Auf der Rückreise bekam Karl August Lust, einige süddeutsche Höfe zu

besuchen. In Stuttgart nahm ihn Herzog Karl von Württemberg sehr freundlich auf, und ließ die Gäste an einer Feierlichkeit seines Schooßkindes, der Militärakademie, theilnehmen (14. Dec.). Es wurden Preise ausgetheilt. Drei Preise erhielt der Eleve Friedrich Schiller. Der noch unbekannte Jüngling, der sich mit dem ungeheuren Entwurf seiner Räuber trug, sah hier Göthe zum erstenmal. Keiner von beiden konnte ahnen, durch welch ein Band verschlungen sie einst gemeinsam an ihren höchsten Zielen stehen würden. — Ueber Homburg, Darmstadt, Frankfurt, ging es nach Weimar zurück, wo die Reisenden am 13. Januar 1780 wieder eintrafen.

Der Eindruck, den sie zu Hause machten, war ein überaus günstiger, man sah mit Freuden eine große Veränderung in des Herzogs Wesen vorgegangen. Er war ruhiger, geschlossner, fühlte sich wohler und mehr zu Hause. Wieland kann nicht genug Worte finden, und rechnet „die Schweizerreise unter Göthen's meisterhafteste Dramata." Die Umwandlung habe großen Effekt gemacht und Göthe in ein sehr günstiges Licht gestellt, „um so mehr, da er
1780. selbst sehr verändert zurückgekommen ist, und in einem Tone zu musiciren angefangen hat, in den wir Uebrigen mit Freuden harmonisch einzustimmen nicht ermangeln werden." Und Göthe selbst ist so beglückt über das Gelingen für den Herzog, daß er von diesem wichtigen Zeitpunkt eine neue Epoche seines und des Weimarer Lebens erwartet.

Eine Weile ging Alles gut. Göthe fand Berge von Arbeit vor, in die er sich versenkte. In den Herzog aber kam die alte Unruhe und Unbehaglichkeit. Die Hetzjagden, das Umherfahren, die lärmende Wirthschaft, die er um sich her brauchte, begann von Neuem, und Besuche und Zerstreuungen waren willkommen. Auch die theatralischen Belustigungen wurden aufgenommen. Wir erwähnen nur solche, an welchen Göthe sich betheiligte.

Dieser lebte in nicht geringerer Hetze. Zum 18. August sollte ein neues Ausstattungsstück für Ettersburg geschafft werden. Der Herzog hatte Oeser von Leipzig mitgebracht, der eine Dekoration zu malen versprochen. Göthe wählte ein Bruchstück aus den „Vögeln" des Aristophanes für seine Be-
Kleine Stücke „die Vögel." arbeitung, wußte aber die Zeit dazu kaum zu finden. Was drängte sich auch Alles zusammen: Feuersbrünste an verschiedenen Orten, zu denen er selbst hinaus mußte, Fahrten zum Bergsturz zu Kahla, Wirthschaftseinrichtung des Prinzen Konstantin, Feuerspritzenproben, Reise nach Gotha, zeitraubende Fremdenbesuche, amtliche Sitzungen; dann, um Ruhe zu gewinnen, wurde nach Ettersburg hinaus gejagt, und der Göchhausen an den „Vögeln" diktirt. Das Stück kam dabei wirklich zu Stande. Bei der Darstellung erschienen die Darsteller in gehäusartiger Vogeltracht mit natürlichen Federn, beweglichen Flügeln und Köpfen. „Das seltsame Ding (schreibt Wieland über die Aufführung auf dem Ettersburger Waldtheater) hat einen gar possirlichen Eindruck gemacht. Außer der mächtigen Freude, die der Herzog und die Her-

zogin Mutter an diesem aristophanischen Schwanke gehabt, ist's auch für Göthe im Grunde tröstlich zu sehen, daß er mitten unter den unzähligen Plackereien seiner Ministerschaft noch so viel gute Laune im Satz hat.“ Den Epilog sprach Corona Schröter.

Um Göthen für alle seine Bemühungen um die gesellige Freude zu danken, beschloß die Herzogin Amalia, ihm zu Ehren auch einmal ein Fest zu geben. Es wurde zu seinem Geburtstage in Tiefurt durch ein Schattenspiel mit allerlei Gepränge gefeiert.

Wir fassen uns über Göthe's noch folgende dramatische Spiele kurz. Manche sind verloren gegangen, er selbst legte keinen Werth auf sie, und so kennt man sie nur aus Beschreibungen in den zahlreichen Briefen aus Weimar. So wird eine Art Zauberballet geschildert, worin Amor einen Kreis von Alten in Mädchen und Jünglinge verwandelt. Ein oder vielleicht zwei Lieder daraus finden sich noch unter seinen Gelegenheitsgedichten. Genannt werden von ihm ferner „die Weiber von Weinsberg“ und „der Rattenfänger von Hameln,“ von dem nur ein schönes Lied übrig geblieben ist. („Ich bin der wohlbekannte Sänger“.) Ferner arbeitete er mit Einsiedel zusammen „die Zigeuner,“ von deren prachtvollem Eindruck im Ettersburger Walde, mit Fackelbeleuchtung, Tanz, Gesang, Hörnerklang, berichtet wird. — Eine Frucht seiner Schweizerreise war das Singspiel Jery und Bätely. Das letzte, was sich aus dieser Zeit der Feste von ihm erhalten hat, ist „die Fischerin“ mit Gesängen, zum Theil aus den Herder'schen Volksliedern genommen, durchflochten. Es beginnt mit dem Erlkönig. Corona setzte es in Musik und spielte die Hauptrolle. Die Darstellung, die im Tiefurter Park vor sich ging, endete mit einem glänzenden Effekt, da, als die Fischer das vermißte Mädchen mit Fackeln suchen gehen, das ganze Thal auf einen Wink von beweglichen Lichtern wimmelte. —

Geburtstage, Redouten, Waldfeste, wurden noch fort und fort mit dramatischen Beigaben gefeiert. Göthe nahm von nun an wenig und immer weniger daran Theil. Wenn die Herzogin Amalia ihn trieb und anzuspornen suchte, brachte er nur noch wenige Dialogstrophen zu Aufzügen und dergleichen. Er war „des Treibens müde.“ Er „wollte dem Hof Alles zu gefallen thun, nur nicht bei Hofe.“ Denn hier war sich Alles gleich geblieben, der Herzog wie seine Umgebungen, nur Göthe hatte sich innerlich verändert. Auf ihm lasteten alle Geschäfte, auf ihm alle Pflichten für die Unterhaltung; gegen jene sträubte er sich nicht, diese aber hatten ihm längst Ueberdruß gebracht. Ein heftiger Unwillen erfüllte ihn oft, daß der Herzog sich gar nicht beschränken könne, und auch von ihm immer noch das Stürmen in den Tag und den Augenblick verlangte. Mit seiner „Herzoglichkeit“ ist Göthe ganz zufrieden, denn darin wisse er weit mehr als sonst, was er wolle, aber es sei oft ein Unglück, daß er nichts Besseres wolle. „Gott weiß, ob er lernen wird, daß ein Feuer-

Verstimmung gegen den Hof.

werk um Mittag keinen Effekt thut. Ich mag nicht immer der Popanz sein, und die andern fragt er weder um Rath, noch spricht er mit ihnen, was er thun will.“ Göthe, der Staatsmann, hielt nichts mehr von den theuren Späßen, achtzig Menschen in der Wildniß und im Frost zu füttern, zu Hetzen und auf Jagden schmarotzende Edelleute der Nachbarschaft zu unterhalten, die es dem Herzog nicht dankten; und Göthe als Freund mochte nicht genöthigt sein, bei der unaufhaltsamen Waghalsigkeit Karl Augusts über dessen Wohl und Wehe gleichgültig zu werden. Freilich hatte Göthe sein dreißigstes Lebensjahr zurückgelegt, Karl August aber erst sein vierundzwanzigstes. Es scheint, daß die Mißstimmung ihn um diese Zeit bis nahe an einen Bruch mit dem fürstlichen Freunde gebracht habe. Doch kam Alles wieder in's Gleiche, denn Karl August liebte und verehrte ihn aufrichtig, und wenn er gleich mit dem allmähligen sich Zurückziehen des Freundes gar nicht einverstanden war, so ließ er ihn doch gewähren.

Auch die „Standeserhöhung“ war nicht geeignet, Göthen eine reine Freude zu bereiten. „Die Herzogin Mutter hat mir gestern eine weitläufige Demonstration gehalten, daß mich der Herzog müsse und wolle adeln lassen. Ich habe sehr einfach meine Meinung gesagt und Einiges dabei nicht verhehlt.“ Fühlte der Hof die Nothwendigkeit, einen ihm so Nahestehenden der bürgerlichen Sphäre zu entziehen, so fühlte Göthe seinen eignen Werth nicht minder, und als er das Adelsdiplom empfing, schickte er es an Frau von Stein mit den Worten: „Ich bin so wunderbar gebaut, daß ich mir gar nichts dabei denken kann. Wie viel wohler wäre mir's, wenn ich, vom Streite der politischen Elemente abgesondert, den Künsten und Wissenschaften, wozu ich geboren bin, meinen Geist zuwenden könnte.“

Als Gesandter seines Fürsten bereiste er im Mai (1782) in diplomatischen Geschäften die Thüringischen Höfe, und wurde in aller Form glänzend aufgenommen. Sonst aber lebte er zurückgezogen. „Ich sehe fast Niemand, außer in Geschäften. Alle Woche gebe ich einen großen Thee, von dem Niemand ausgeschlossen ist, und entledige mich so meiner Pflichten gegen die Societät auf's wohlfeilste. Abends bin ich bei der Stein; die Herzogin Mutter sehe ich manchmal, und so fange ich an, mir selber wieder zu leben, und mich selbst wieder zu erkennen.“ — Auch bei Hofe wurde es um diese Zeit etwas stiller. Die lang ersehnte Geburt eines Erbprinzen war für Karl August von nachhaltigem Einfluß. Das häusliche Verhältniß wurde nun ein glücklicheres, sein Leben hatte einen Mittelpunkt, eine festere Haltung kam in sein Wesen. Die Herzogin Mutter mochte am wenigsten mit dem Aufhören der lustigen Tage zufrieden sein. Sie klagte, daß „Alle schliefen,“ und fing an, bei Wieland Griechisch zu lernen.

In Göthe aber erwachte die Sehnsucht nach Poesie immer dringender. Im Jahr 1780 hatte Wieland seinen Oberon erscheinen lassen, ein Werk,

welches aus dem Weimarer Kreise glänzend in die Welt ging, und wie es das dortige Musenleben verherrlichte, von den Freunden mit Stolz als das ihre betrachtet wurde. Und überblickte Göthe nun, was er selbst in den letzten zehn Jahren Dichterisches geleistet, so konnte er nur unbefriedigt und mißgestimmt sein. Auf die ganze Reihe kleiner Gelegenheitsdramen legte er keinen Werth, und in der That stehen sie tief unter der Bedeutung seines Genius. Wir haben die Art kennen gelernt, wie er sie oft sich abhetzte, und von der Hofnoth gequält, gleichsam hinausschleuderte. Verborgen konnten sie der Oeffentlichkeit nicht bleiben, denn sie trugen seinen Namen, und so suchte er sie später durch Umarbeitung in mehr Schick zu bringen. Aber mit wenig Glück, denn der größere Anspruch, mit dem sie dadurch auftreten, steht in zu großem Gegensatz zur Nichtigkeit dieser Dinge. Man verachte sie darum noch nicht. Es sind Unterhaltungen eines Privatkreises, der sich zu kulturhistorischer Bedeutung erhoben hat. Ihr Werth wird dadurch nicht erhöht, aber ihre Stellung unter einen gerechteren Gesichtspunkt gefaßt. — Nur die Iphigenie hebt sich groß und einzig über ihre poetischen Geschwister hinaus. Aber auch dies Werk war nur erst Vorarbeit. Neben ihm lagen die Pläne und Anfänge zum Tasso, Egmont, Faust und Wilhelm Mei- Situation 1782—1785.
ster. Die Fülle der Stoffe drängte, und doch wollte die Stimmung für die Ausarbeitung nicht kommen. Göthe verzweifelte, diese Stimmung in Weimar überhaupt zu finden, und sah mit Sehnsucht nach Italien, wo er eine Wiedergeburt für sich und seine Poesie erhoffte.

Inzwischen trieb ihn sein Drang, sich auf allen Gebieten der Künste und des Wissens zu bilden, in unzählige Liebhabereien und Grillen. Das Zeichnen, Modelliren, Aetzen, an dem er von Jugend auf viel Zeit verdorben, wurde ihm zur Leidenschaft. Dazu kamen physikalische Studien und Experimente, Mineralogie, Geologie, Botanik, und neben dem künstlerischen Sammlersinn erwachte der wissenschaftliche. Auch an die Anatomie, über die er sich schon in Straßburg zu belehren gesucht hatte, und über die Osteologie machte er sich her, trug den Schülern der Zeichenakademie den Knochenbau des menschlichen Körpers vor, und kam dabei auf die Entdeckung des Zwischenkieferknochens.

Gänzlich zwar feierte der Poet in ihm nicht. Manches schöne Gedicht war entstanden, das zu den reinsten Gaben seiner Lyrik gehört. Kleine Lieder, in welchen die dichterische Seele den vollsten Ausdruck gewinnt, und worin kein Andrer ihn jemals erreicht hat. Erwähnt sei auch des Gedichtes „Ilmenau,“ welches er seinem fürstlichen Freunde zu dessen Geburtstage 1783 übersandte. Hier ist die Situation eines Ruhelagers im wilden nächtlichen Frost nach tobender Jagd meisterhaft ergriffen, der Charakter Karl Augusts, seine vor sich gehende Umwandlung, und das Verhältniß zwischen ihm und dem Dichter, in vollendeter Schönheit geschildert. — Ein andres

Gedicht aber, Mignons Lied („Kennst du das Land") spricht in tiefster Bewegung des Gemüths deutlich die Sehnsucht nach Italien aus.

Flucht nach Italien 1786. Bald wurde dieser Jahre lang gehegte und immer mächtigere Wunsch zum Plan. Er fühlte die Nothwendigkeit, die Weimarer Sphäre zu verlassen, um sich im Lande der Schönheit und Kunst wieder zu finden. Um allen Schwierigkeiten zu entgehen, beschloß er, sich durch die Flucht zu retten. Niemand erfuhr von seinem Plane. In der Stille ordnete er Geschäfte und Hauswesen für eine längere Abwesenheit, und veranstaltete eine Sammlung seiner Schriften. Es war eine Abrechnung mit seinem bisherigen Leben. Im Juni 1786 reiste er zu einer Kur nach Karlsbad. Herder war ebenfalls dort, und als Göthe von einem weiteren Ausfluge sprach, rieth ihm der, anstatt taubes Gestein zu klopfen, die Iphigenie zu sich zu stecken. Nicht nur dieses Werk steckte aber Göthe zu sich, sondern Alles, was bisher im Plan entworfen, angefangen oder halb vollendet war, und ging „wie der Rattenfänger von Hameln, über die Berge." Er war verschwunden. Erst aus Rom empfingen die erstaunten Weimarer Freunde Nachricht, wo er geblieben sei. — Hier verlassen wir ihn, um vorerst den Lebensgang seines Mitbewerbers um die Palme der Dichtkunst zu verfolgen.

Dreizehntes Kapitel.

Schiller's Jugend.

Als Göthe sich zu seiner italienischen Reise anschickte, wurde mit dem Namen Schiller's bereits ein neues dichterisches Meteor bezeichnet, an welchem in Deutschland staunend alle Augen und Gemüther hingen. Die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesco, die Anfänge des Don Carlos waren erschienen, und wurden mit gleicher Begeisterung in der Studentenherberge, wie im Boudoir der Hofdame gelesen. Der fast ausgetobte Sturm und Drang der siebziger Jahre hatte sich noch einmal und mit verzehnfachter Gewalt in das Pathos einer titanisch angelegten Menschennatur gesammelt, um an poetischer Macht, Kühnheit und dämonischer Kraft Alles hinter sich zu lassen, was die ersten Stürmer hervorgebracht hatten. Noch rang diese Kraft mit dem Ungeheuren, aber sie verfolgte nicht den Weg jener, welche die Regellosigkeit zur Regel machten, sondern sie zwang es in feste Formen, die, wenn sie noch nicht die künstlerischen waren, doch mit gleichsam elementarer Gewalt divinatorisch zum Ganzen strebten. Die Räuber waren es vorwiegend, die alle Geister aufgeregt und fortgerissen hatten, die den Kampf für

die Menschheit selbst hinter Verbrechen noch bewunderungswürdig erscheinen, und selbst hinter dem Rohen, Häßlichen und Verwerflichen das Große und Edle erkennen ließen.

Daß man in Weimar bisher ohne Kenntniß dieser ersten Werke Schiller's, daß man ohne Antheil dafür geblieben wäre, ist nicht anzunehmen. Karl August war im Jahr 1784 am Hofe zu Darmstadt gegenwärtig, als Schiller daselbst die ersten Akte des Don Carlos vorlas. Bei seinem Verständniß und Interesse für alles dichterisch Große faßte er gleich Wohlwollen für Schiller, verlieh ihm den Titel eines Weimarischen Rathes, und nahm die Widmung des Don Carlos an. Ob aber der Geschmack an diesen neuen Werken einer stürmenden Phantasie sich damit nach Weimar verpflanzt habe, ist zweifelhaft. Um so wahrscheinlicher jedoch ist es, daß Göthe, wenn sie wirklich zu ihm gelangten, sie abgelehnt haben wird. Sein ganzes Wesen strebte in dieser Zeit nur nach Sammlung und Ruhe, nach dem Lande der Schönheit. Wie hätte er den vollsten Gegensatz dazu, der ihm seine eigne wilde Dichterjugend in's Uebermaaß gesteigert wieder brachte, ohne Widerwillen empfangen können? Es bedurfte noch einer Reihe von Jahren, wo beide Dichter, obgleich ihre Kreise äußerlich immer näher rückten, in eine gegenseitige Abneigung geriethen, welche unüberwindbar erschien. Aber schon traten ihre Kreise an einander, und es bedurfte nur einer Berührung, und das Verständniß ihrer Naturen eröffnete sich. Je größer die Gegensätze, desto reiner und inniger wurden die Beziehungen. Die beiden größten Dichter Deutschlands, die darauf angewiesen waren, einander entweder zu verdrängen, oder in Eins zu wachsen, wählten das letztere, um in einer Gemeinschaft zu schaffen und zu wirken, wie keine andere Nation ein Gleiches aufzuweisen hat. —

Johann Christoph **Friedrich Schiller** wurde am 10. Nov. 1759 zu Marbach in Württemberg geboren.*) Sein Vater hatte von Haus aus das Badergewerbe gelernt, trat als Unteroffizier und Feldscheer in militärischen Dienst, und verheirathete sich mit Elisabeth Dorothea Kodweiß, der Tochter des Gastwirths zum Löwen und herrschaftlichen Holzinspektors zu Marbach. Der brave Feldscheer hatte allerlei wissenschaftliche Interessen, trieb Botanik und Landeskultur, und wurde dem Herzog als brauchbares Subjekt genannt. Er avancirte zum Lieutenant, erhielt den Rang eines Hauptmanns und ward endlich Aufseher der Gärten und Baumpflanzungen des Lustschlosses Solitüde. Von seinen Kindern blieben vier am Leben, eine Tochter Christophine, der einzige Sohn Friedrich und zwei jüngere Töchter. Friedrich Schiller's Kindheit erlebte, wie das bei Soldatenkindern meist der Fall ist, manche Hin=

*) An das treffliche Werk von **Emil Palleske** „**Schiller's Leben und Werke**" soll hier nur erinnert werden.

und Herzüge und Ortswechsel. Als der Vater in Lorch an der Rems auf Werbung war, genoß der Knabe den Unterricht des Pastor Moser, dessen Namen er immer lieb und werth behielt. Später in Ludwigsburg besuchte er die dortige Schule, und blieb daselbst, als der Vater nach der Solitüde versetzt wurde. Er sollte und wollte Theologie studieren. Um künftig in das Tübinger Stift aufgenommen zu werden, mußte er alljährlich eine Wanderung nach Stuttgart unternehmen, wo das dort übliche Landexamen abzulegen war. Aber seinen Studien sollte auf fürstlichen Befehl eine andre Wendung gegeben werden.

Herzog Karl Eugen.

Herzog Karl Eugen von Würtemberg hatte 1771 auf der Solitüde eine militärische Pflanzschule errichtet. Nach wild durchtobten Jugendjahren war dieser Fürst zu einer Art von Besinnung gekommen. Sehr jung zur Selbständigkeit gelangt, verstand er es, in seinen ersten Regierungsjahren sein Land zu ruiniren. Eine kostbare Hof- und Maitressenwirthschaft, Feste, Jagden, verlangten Ausgaben, die zu dem kleinen Lande in keinem Verhältniß standen. Er verkaufte die Söhne des Landes, wie es in Hessen geschah, als Soldaten für fremde Kriegsdienste, und damit nicht genug, stürzte er es in eine ungeheure Schuldenlast, um die Kosten seines Aufwands zu bestreiten. Da die Hauptstadt murrte und die Landstände protestirten, füllten sich die Gefängnisse auf dem Hohentwiel und Asberg, er aber verlegte seine Residenz nach Ludwigsburg. Als der siebenjährige Krieg ausbrach, hob er mit Hülfe des Obersten Rieger vierzehntausend Mann aus, um sie gegen Friedrich in's Feld zu stellen, wofür Rieger alle Flüche des Landes tragen mußte. Oeffentliche Staatsgelder wurden angetastet, das Land vermochte den Druck nicht zu tragen. Die Stände machten dem Herzog den Prozeß beim Kaiser. Es kam zum Vergleich. Der Herzog entfernte seine schlechten Räthe, stellte die verletzte Verfassung her. Er hatte eine schöne Frau ihrem Manne entführt, und sie zur Gräfin von Hohenheim gemacht. Franziska von Hohenheim verdrängte ihre Nebenbuhlerinnen, ihr Einfluß war es, der den Herzog zu sich selbst brachte, und ihn mit seinem Lande aussöhnte. An die Stelle der bisherigen Wirthschaft trat ein vereinfachtes Hofleben, und der ganze Charakter des Herzogs erfuhr eine Wandlung. Ein Despot blieb er immer, und selbst wo er Gutes zu stiften beabsichtigte, geschah es auf seine Weise, mit Zwang, Willkür und Härte.

Franziska von Hohenheim hatte ein Fräuleinstift angelegt, und dem Herzog Geschmack an der Erziehungskunst beigebracht. Seine Pflanzschule wurde nun sein Lieblingsspielzeug. Die ganze Erziehung lief natürlich auf Dressur hinaus, jeder eignen Entfaltung wurde durch eiserne Strenge entgegengearbeitet, der Wille Karl Eugens hatte die Entwicklung seiner Eleven zu bestimmen. So verfügte er auch über die Aufnahme. Um sie zu schneller Blüthe zu bringen, verfolgte er eine Art von Werbesystem, indem er sich in den

Landesschulen die besten Schüler nennen ließ, die dann ohne Weiteres für die Karlsschule ausgehoben wurden.

So kam auch an Friedrich Schiller die Reihe. Er wanderte von Ludwigsburg nach der Solitüde, und mußte sich uniformiren lassen. Aber da hier die Theologie als Lehrfach nicht vorhanden war, erhielt er den Befehl, Karlsschule. sich zum Juristen auszubilden. Vater und Sohn waren unglücklich darüber, da letzterer nicht die geringste Neigung für die Jurisprudenz bezeigte. Aber was half es? Der Alte mußte noch für die außerordentliche Wohlthat ein Dankschreiben an den gnädigen Herrn richten, und der Sohn tröstete sich einigermaßen, als er die Jurisprudenz mit dem Studium der Medicin vertauschen durfte.

Aus der ländlichen Abgezogenheit ihrer Studien wurden die Karlsschüler aber bald in die Stadt, und damit in eine um so strengere Absperrung gebracht. Der Herzog erhob die Schule zur Militärakademie (1775) und verlegte sie nach Stuttgart, wo er eine Kaserne zu ihrer Aufnahme hatte umschaffen lassen. In militärischer Ordnung, von allen Lehrern begleitet, marschirten die Eleven nach der Hauptstadt. Der Herzog ritt ihnen eine halbe Stunde vor das Thor entgegen, und begleitete ihren feierlichen Einzug.

Aber wie groß die Absperrung der Schüler von der Außenwelt auch sein mochte, so brachte es die Verlegung in die Stadt doch mit sich, daß die Werke der Literatur als Contrebande einschlüpften, und mit Heißhunger genossen wurden. Klopstock, Wieland, Ossian, Rousseau, Ugolino, Julius von Tarent, Götz und Werther blieben in den klösterlichen Kasernenmauern nicht unbekannt. Vielleicht wurde dies mit der Zeit weniger streng überwacht, und fünf Jahre darauf mußte die Literatur in der Karlsschule bereits freigegeben sein, da, außer anderen Darstellungen, am Geburtstage des Herzogs (1780) sogar Göthe's Clavigo von den Eleven aufgeführt wurde. Der arme Schiller mußte sich nachsagen lassen, daß er die Titelrolle ganz abscheulich gegeben, namentlich in seinem schwäbischen Dialekt entsetzlich geschrieen habe.

Daß Schiller schon früh sich in Versen geübt habe, ist zu glauben. Klopstock's Messias regte ihn zu einem Gedicht über Moses an, man erzählt von einem Drama, „die Christen,“ Stoffe, welche noch die Richtung auf die Theologie zeigen. Später tauchten Pläne zu großen Tragödien auf, wie „Cosmos von Medici und ein „Student von Nassau,“ von Frühste Pläne. deren Bearbeitung auch berichtet wird. Festreden und Gedichte zu den Geburtstagen des Herzogs und der Gräfin von Hohenheim waren in der Ordnung, und Schiller ließ es nicht daran fehlen. Sie haben nur eine Bedeutung, in sofern sie den Ton und Geist dieser Schule, und Schiller von demselben befangen zeigen. Es ist der einer völligen Verwirrung sittlicher Anschauungen, die in gedankenloser Schmeichelei ihren Gipfel findet. Da wird die Favorite des Herzogs in hochtrabenden Phrasen als der Inbegriff der Tugend geprie-

sen, und Karl Eugen als der Vater seiner Eleven, durch welchen Gott seine Absicht mit ihnen erreichen werde, der sie glücklich machen wolle, und der ihnen „schätzbarer sein müsse, als die Eltern, welche unmittelbar von seiner Gnade abhangen.“ So sehr war hier der Geist der Jugend in die militärische Schuldressur eingeschnürt, daß kein Druck, kein augenscheinliches Mißverhältniß ein selbständiges Urtheil aufkommen ließ. Die Phrase wurde genährt, und, da sie das einzige war, worin sich der Lebensdrang äußern durfte, zu allem bombastischen Uebermaaß hinaufgetrieben. Uebrigens scheint Schiller den Herzog wahrhaft verehrt zu haben, wie er in Franziska ein weibliches Ideal sah. Er hatte außer dieser schönen Frau, die sich liebreich gegen die Schüler betrug, und allen Festlichkeiten der Akademie an der Seite des Herzogs, als die Glorie des Hauses, beiwohnte, er hatte außer ihr wohl wenig Frauen sonst kennen gelernt, als seine brave Mutter und seine Schwestern. Und weil sie schön, vornehm, und das einzige Wesen war, was einen ungewöhnlichen Glanz in die öden Mauern brachte, wurden die Augen und Herzen der Eleven von ihr bezaubert. Und väterlich war der Herzog gewiß auch gegen seine Söhne, nur durften sie sich nicht unterstehen, etwas zu wollen, was er nicht über sie bestimmt hatte. —

Aber diese Befangenheit des Karlsschülers konnte nicht andauern, jemehr die innere Selbständigkeit und das Bewußtsein Schiller's erwachte. Der schroffe Gegensatz zwischen dem äußeren Druck, der Einschränkung, der Abtödtung einer freien Entwicklung, der sittlichen wie der menschlichen Triebe und Forderungen, mußte mit der Zeit fühlbar werden. Der zwanzigjährige Jüngling begann den tyrannischen Druck, unter dem er lebte, mit andern Augen anzusehn, und der Genius des werdenden Dichters stand auf, und rang mit den Ketten seiner Gefangenschaft. Je größer der Zwang, desto mächtiger erwuchs in ihm der Freiheitsdurst, die Idealisirung entgegengesetzter Verhältnisse; und je weniger er Welt und Menschen kannte, desto glänzender oder finstrer färbte seine Phantasie diejenigen, welche die gleiche Freiheitsgluth und Verbitterung theilten, oder die den heißen Lebensdrang der Jugend niederhielten und fesselten. So erschuf seine Phantasie Charaktere von Ungeheuern und Titanen, eine Welt von Tyrannei und Verbrechen, an der die Menschheit durch Gewalt gerächt werden müsse; der Plan zu seiner Tragödie, die Räuber, ging ihm auf. Er selbst und seine Freunde in der Karlsschule waren die Helden, ihr inneres Ringen mußte in den Räubern einen in's Aeußerste gesteigerten, idealisirten Ausdruck gewinnen.

Anfänge der Räuber.

Nach siebenjährigem Aufenthalt in der Militär-Akademie rechnete Schiller auf seine Entlassung. Allein seine hierzu verfaßte Abhandlung einer „Philosophie der Physiologie“ erschien den Lehrern anstößig, da er sich gegen Autoritäten, wie Haller, eines „Besserwissenwollens“ vermaß, und so verfügte der Herzog, daß der Eleve Schiller noch ein Jahr auf der Akademie zu verblei-

ben habe, damit er sich vor Autoritäten beugen lerne. Freilich wurde nur das Gegentheil dadurch befördert. Denn um so heftiger erhob sich jetzt in der empörten Seele des reifenden Jünglings der Ingrimm, als Spielball eines despotischen Willens behandelt zu werden, und alles was von Leidenschaft in ihm gährte, wurde brausend und überschäumend in die Form der Räuber gegossen. Um diese Zeit geschah es (1779), daß Karl August von Weimar und Göthe einer Feierlichkeit der Karlsschule beiwohnten. Schiller erhielt dabei vier Preise. Aber wie groß auch seine Genugthuung gewesen sein mag, sich vor solchen Personen in günstiger Weise zu zeigen, größer wird beim Anblick Göthe's die Sehnsucht gewesen sein, seinen drückenden Banden enthoben, es jenem in der Dichtung gleichthun zu können. — Doch auch das letzte so schwer getragene akademische Jahr verlief, nachdem die Räuber bereits vollendet worden waren. Als Schiller seine Abschiedsrede ausarbeitete, machte er sich und seinen Freunden die lustige Genugthuung, eine Stelle aus den Räubern, als aus einer englischen Tragödie von Krake (einen Namen, den er erfunden hatte) anzuführen. Die gelehrten Beurtheiler bemerkten es nicht, zum stillen Jubel der Wissenden. Die Abhandlung „Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" wurde als erstes Werk Schiller's gedruckt, und er am 14. Dec. 1780 aus der Karlsschule entlassen. Er erhielt eine Anstellung als Regimentsmedicus beim Grenadierregiment des Generals Augé in Stuttgart, mit einer Monatsgage von achtzehn Gulden. Regiments-Medicus.

Was war natürlicher, als daß der von langem Druck endlich Befreite sich mit brennendem Lebensdurst zügellos in wilden Genuß stürzte. In rohem Zwang war er aufgewachsen, die entfesselte Titanennatur forderte jetzt rücksichtslos ihr Recht. Eine Phantasie, welche die Räuber und die Gedichte seiner ersten Epoche erschuf, ist ohne auch sittlich ungebändigte Lebensforderungen nicht zu denken. Sein Stubenkamerad, Lieutenant Kapf, war seinem Ruf nicht günstig. Sie wohnten bei einer jungen Hauptmannswittwe, Frau Vischer, für welche sich die ganze Leidenschaft des Regimentsmedicus entflammte. Bei seiner Unbekanntschaft mit Frauen machte er ein Ideal von Schönheit und Vollendung aus derjenigen, die ihm zuerst entgegen kam. So besang er sie unter dem Namen Laura mit jenem überpathetischen Pathos der Leidenschaft, jenem Flammensturm der Gefühle, in dessen maaßlosem Ausdruck die Stimme der Wahrheit und Natur nicht mehr zu erkennen ist. Und so, auf die Spitze hochtönender Rede geschraubt, ergehen sich die übrigen Gedichte dieser Zeit, von keinem geläuterten Geschmack gebildet, vor einer Rohheit nicht zurückschreckend; formlose Ausbrüche einer großartig genialen, aber noch chaotisch ringenden Natur. Jugend-gedichte.

Was der Dichter aber von dem Tage seiner Befreiung an nicht aus den Augen verlor, war die Veröffentlichung der Räuber. Denn schon drängten

sich andre dramatische Pläne hervor. Eine Aufführung konnte vorerst nicht erhofft werden, man mußte also an eine gedruckte Herausgabe denken. Aber ein Verleger war nicht zu finden. So blieb nichts übrig, als das Stück auf eigne Kosten drucken zu lassen. Allein woher das Geld dazu nehmen? Es gelang endlich, durch die Bürgschaft eines Freundes die nöthige Summe für den Drucker anzuschaffen, der nicht hatte drauf eingehen wollen, bis er baar Geld gesehen. Im Sommer 1781 erschienen die Räuber.

Alle Motive dieses Stückes lagen schon in der Sturm- und Drangzeit begründet, zum Theil stofflich in andern Stücken bereits verarbeitet. Feindliche Brüder hatte schon Klinger und Leisewitz gegen einander über gestellt. Angedeutete Züge, wie die gedachte Erstürmung des Klosters im Julius von Tarent, nahm Schiller auf, um sie auszuführen. (Später tilgte er die Scene wegen ihrer Gräßlichkeit.) Aber wenn die Helden Gerstenberg's, Klinger's, Lenzen's und Andrer, ihre Subjektivität nur den einzelnen Erscheinungen der sittlichen und bürgerlichen Weltordnung gegenüberstellen, so warfen die Räuber der Weltordnung im Ganzen den Fehdehandschuh hin, und sahen in der Ausrottung alles Bestehenden das Heil für die Menschheit. Für diesen Kampf trat der Dichter mit seinem Helden persönlich ein, machte das höchste Unrecht, das derselbe erfahren, zu seinem höchsten Recht, und ließ ihn in ungeheurer Verblendung darauf ausgehen, Verbrechen durch Verbrechen zu sühnen. Alles was von Ueberspannung, Abenteuerlichkeit und Ueberschwang durch die Stücke früherer Stürmer und Dränger gegangen, erschien in den Räubern gesammelt und erhöht. Gesinnungen und Ideen groß, erhaben, in ihrem Gegensatz furchtbar, von unerhörter Verworfenheit; das Menschliche zu einer Tiefe der Empfindung erweitert, die über menschliches Maaß geht; eine Leidenschaft ohne Beschränkung in ihrem Wollen, wie im Ausdruck; eine Phantasie, die jede Regung zum Extrem der Exaltation führt, jeden Charakterzug mit der grellsten Farbe betont, und Gebilde schafft, die sich zwischen dem Halbgott und dem Auswurf der Menschheit bewegen, sich jedem gewöhnlichen Maaß der Lebendigen entziehen. Aber auch das Gewaltsamste, Verzerrteste, ja das Unsittlichste, Rohste und Gemeinste erscheint auf einer Stufe, wo dem Widerwillen staunende Bewunderung des Genius die Wage hält. Denn in diese gährend aufgewühlte Welt strömte eine große umfassende Dichternatur ihr eigenstes wärmstes Leben und Wesen, um in dem Pathos seiner Gestalten mitstürmend und mitleidend aufzugehn. Eine Verirrung, wie sie nur den Größten überkommen kann, dem die Kraft gegeben ist, sie auch wieder von sich abzuschütteln. Die Bürgschaft dafür, und für eine künstlerische Entwicklung war aber bereits in dem technischen Verständniß vorgezeichnet, welches ohne Anschauung eines Theaters die bramatische Wirkung bereits erkannte, und sich im Besitz aller Forderungen für die große Tragödie zeigte. Darin bekundete sich sogleich der unbedingte Beruf des Dichters für das

Drama, daß der Reichthum der Gedanken mit dem Reichthum der Handlung verbunden war, und bei allen künstlerischen Verstößen, doch divinatorisch einen gegliederten Bühnenorganismus, ein fest gefugtes scenisches Ganzes im Auge hatte.

Seit Göthe's Götz und Werther hatte kein anders Werk einen Eindruck hervorgerufen, wie die Räuber, ja die Wirkung dieser war, besonders auf die Jugend, noch gewaltiger. An den Sturm und Drang der Literatur schon gewöhnt, war man auch vorbereitet, menschliche Charaktere in's Uebermenschliche gesteigert zu sehen, und selbst der Widerstrebende wurde durch die Phantasie des Dichters in seine poetische Region fortgerissen. — Es war ein merkwürdiger Zeitmoment, als die Räuber erschienen. Ruhige Beobachter der Literatur durften annehmen, daß die Epoche der Gährung vorüber sei. Im Jahr 1779 war Lessing's Nathan erschienen, und in Weimar Göthe's Iphigenie aufgeführt worden, zwei Dichtungen, die man wie die Grenz- und Denksteine eines nun gesicherten ästhetischen Gebietes der Poesie betrachten konnte. Da plötzlich brach von Süddeutschland her der Sturm von Neuem los, um Alles, was die Literatur der letzten zehn Jahre bewegt hatte, in sich gesammelt, mit ungeheurer Gewalt noch Einmal herauf zu führen. Schiller's Jugenddramen waren der gesteigertste Ausdruck, zugleich aber auch der Abschluß dieser Epoche.

Allein so groß der Eindruck der Räuber in kurzer Zeit werden sollte, dem Dichter brachten sie keinen Vortheil. Der Selbstverlag erwies sich als ein schlechtes Geschäft, es kamen verhältnißmäßig nur wenige Exemplare in die Welt. Die Ballen seines Werkes lagen aufgehäuft in seinem Zimmer — und in welcher Umgebung: „In einem nach Tabak und Allerhand stinkenden Loche, wo, außer einem großen Tisch, zwei Bänken, und der an der Wand hängenden schmalen Garderobe, angestrichenen Hosen u. s. w., in einer Ecke ein Haufen Kartoffeln, mit leeren Tellern, Bouteillen und dergleichen unter einander anzutreffen war." Ein räubermäßiger und dürftiger Hausrath, undichterisch und von künstlerischem Geschmack so weit entfernt als möglich. Und wie hätte diesen der arme Regimentsmedicus lernen sollen! In der Uniform war er aufgewachsen, von der Lebensform, oder gar von der schönen Form war ihm nichts gesagt oder gelehrt worden. Er kannte nur die harte Disciplin, gegen die sein Genius ankämpfte, und der er, wenn sie aufhörte, nur Unform entgegen zu setzen hatte. Aus seiner inneren Welt streifte der Blick über die Umgebung, ohne den Gegensatz des Aeußeren und Zufälligen zu beachten. Aber wie seine reine sittliche Natur aus dem Rausch, in den die neue Freiheit ihn gebracht, unbeeinträchtigt hervorging, so sollte auch Geschmack und Formensinn in ihm geweckt werden. Der Verkehr mit Menschen, die sich außerhalb seiner engen Sphäre bewegten, vorzüglich mit Frauen, lehrte ihn die Welt, die Dinge, sich selbst, mit andern Augen zu betrachten.

Besonders war es eine mütterliche Freundin, Frau von Wolzogen, deren mildernder Einfluß und sorgliche Güte jetzt schon wohlthuend für ihn zu werden begann. Sie war in Meiningen zu Hause, lebte aber ihrer Kinder wegen in Stuttgart, da ihre Tochter in dem Fräuleinstift der Gräfin Hohenheim, ihr Sohn Wilhelm von Wolzogen als Schiller's Kamerad auf der Karlsschule erzogen wurde. —

Während Schiller bereits mit neuen Plänen beschäftigt war, wurden ihm von Mannheim her Aussichten zu einer Aufführung der Räuber gemacht. Er hatte die Aushängebogen des Stückes dahin an den Buchhändler und Hofkammerrath Schwan geschickt. Als dieser merkte, daß das Werk Aufsehn machte, bekam er nachträglich Lust, es in Verlag zu nehmen, wollte doch aber, um sein Geschäft sichrer und einträglicher zu machen, den Beifall noch gesteigert sehen. Dazu erschien ihm eine theatralische Darstellung nöthig. Er ging zu dem Intendanten des Mannheimer Theaters, Wolfg. Heribert von Dalberg, um ihn auf das merkwürdige Stück aufmerksam zu machen. Dieser erkannte die Bühnenwirksamkeit desselben, und ließ durch Schwan Unterhandlungen mit dem Dichter anknüpfen. Schiller war gern bereit, ein verkürztes und geändertes Bühnenmanuscript herzurichten. Die Verhandlungen dauerten eine Weile, Schiller hatte Noth mit Dalberg's Aenderungsgelüsten, endlich aber wurde für den Tag der Aufführung der 13. Januar 1782 festgesetzt.

Da an einen Urlaub zur Reise in's „Ausland" für den Regimentsmedicus nicht zu denken gewesen wäre, machte Schiller sich mit einem Freunde heimlich, ohne Urlaub, auf den Weg nach Mannheim. Die Aufführung fand an einem Sonntag statt. An den Straßenecken war unter dem Theaterzettel ein von dem Verfasser an das Publikum gerichtetes Avertissement zu lesen, worin „die Absicht und der Zweck" des Stückes entwickelt wurde. Der Anfang desselben war, wegen der Länge, auf 5 Uhr festgesetzt. Das Herz des Dichters mochte mächtig pochen, als er den Zudrang erblickte, welchen sein Erstlingswerk erlebte. Denn aus der ganzen Umgegend, von Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speier war man herbeigeströmt, zu Roß und zu Wagen, um das Stück von den damals ausgezeichneten Mitgliedern der Mannheimer Bühne darstellen zu sehn. Iffland, zur Zeit ein noch junger Schauspieler, gab den Franz Moor. Schon Mittags um 1 Uhr mußte, wer keinen bestimmten Platz hatte, sich einen Sitz im Hause erobern, und seine vier Stunden ausharren, bis der Vorhang aufging. Die Wirkung der Räuber überstieg alle hochfliegenden Erwartungen. Schiller wurde zu einer Abendtafel der gesammten Schauspieler geladen, mit hohen Reden überhäuft, und erhielt aus Schwans Händen — vier Carolin, als Reisevergütigung! Befriedigt, gehoben, nach klingendem Vortheil und Lohn nicht fra-

Aufführung der Räuber.

gend, ging er aus dem „Paradies der Muse“ in sein Stuttgarter „Sibirien“ zurück.*)

Schon ehe er sich nach Mannheim begeben, war er mit zwei neuen literarischen Unternehmungen, wiewohl ohne seinen Namen, hervorgetreten. Die eine war die vielberüchtigte „Anthologie auf das Jahr 1782, gedruckt in der Buchdruckerei zu Tobolsk“ (bei Cotta). Die Veranlassung dazu war eine schlechte Blumenlese, die in seiner Umgebung ein Herr Stäudlin herausgegeben hatte. Diese beschloß Schiller mit seinen Freunden „zu zermalmen.“ Da sich jedoch kein Verleger dazu fand, wurde noch Einmal Geld geborgt, und leichtsinnig auf eigne Hand verlegt, so daß die Schulden sich ansammelten. Außer Schiller waren nur noch wenige seiner Freunde an der Anthologie betheiligt, und ihre Beiträge kommen nicht auf gegen sein schweres Geschütz. Die Anthologie.

Die Anthologie ist das lyrische Seitenstück zu den Räubern. Schon die Widmung „an den Tod,“ und die Anrede an denselben mit ihrem wild unheimlichen Humor ist charakteristisch für den Inhalt. Alles Gewaltsame, Ueberschwängliche, Ueberspannte, Anstößige, Geschmacklose und Rohe seiner Räuberperiode ist hier noch Einmal in lyrische Rythmen gefaßt. Die Gedichte an Laura, die Leichenphantasie, die Schlacht, der Flüchtling und andre, sind noch harmlos zu nennen; aber Ergüsse, wie „Die schlimmen Monarchen,“ „Kastraten und Männer,“ andrer zu geschweigen, gehören zu dem Ungeheuerlichsten, was je erdacht worden ist. Auch der Räuber Moor erhält hier ein Monument zu seiner Rechtfertigung. —

Die andre Unternehmung Schiller's war eine kleine Zeitschrift, die ebenfalls auf „eigne Kosten,“ d. h. Schulden, gegründet wurde, das „Würtembergische Repertorium“ (1782). Es war ihm und seinen Freunden um ein eignes Organ für ihr literarisches Wirken zu thun. So erschien denn bald nach der ersten Aufführung der Räuber ein Bericht darüber im Repertorium von des Verfassers eigner Hand. Von Arbeiten Schiller's für diese Zeitschrift seien nur die Abhandlungen erwähnt: „Ueber das gegenwär-

*) Die nächsten Aufführungen der Räuber fanden in Hamburg und Berlin mit gleich enthusiastischem Beifall statt, trotz der Entrüstung der Kritik. In Leipzig mußte das Stück nach den ersten Darstellungen verboten werden, weil in der Messe ungewöhnlich viel gestohlen wurde. An Nachahmungen, Erweiterungen, Fortsetzungen, ähnlich wie es beim Werther geschah, fehlte es nicht, ja diese waren bei den Räubern bei weitem andauernder und nachhaltiger. Im Drama ist die bekannteste Nachahmung Zschocke's „Abällino, der große Bandit,“ im Roman knüpfte sich mit Vulpius' „Rinaldo Rinaldini“ und seiner zahllosen Sippschaft, die Rad- und Galgennovellistik von Spieß und Cramer. — Schiller hatte manche schwere Stunde darum. In französischer Bearbeitung erschienen die Räuber unter dem Titel: „Robert, Chef des brigands, imité de l'Allemand par le Citoyen La Martellière.“ Paris 1793. In's Englische wurden sie von Benjamin Thomson übersetzt: The Robbers. London 1792.

tige deutsche Theater," dann „der Spaziergang unter den Linden," endlich die kleine Novelle „Eine großmüthige Handlung aus der neusten Geschichte," worin er von einer Familie (Lengefeld) erzählt, die ein gutes Geschick ihm einst eng verbinden sollte.

Als im April dieses Jahres die Darstellung der Räuber in Mannheim wiederholt werden sollte, konnte Schiller dem dringenden Wunsche nicht widerstehen, ihr noch einmal beizuwohnen. Auch seine beiden Freundinnen hatten die größte Lust, das Stück aufgeführt zu sehen. So wurde insgeheim die Reise beschlossen, und im gemeinsamen Wagen fuhren Frau von Wolzogen, Frau Vischer und der Dichter — letzterer noch einmal ohne Urlaub, nach Mannheim. Es waren ein paar glückliche Tage, voll Genusses und gehobener Stimmung, und unentdeckt, wie sie abgereist, kamen die Flüchtlinge wieder heim. Schon aber hatte sich das Wetter um den Dichter zusammengezogen.

Eine Stelle in den Räubern, daß das Graubündnerland „das Athen der heutigen Gauner" sei, war von einem Lehrer in Graubünden übel genommen worden; er trat als Verfechter der moralischen Unbescholtenheit dieses Landes öffentlich in die Schranken, und so hatte sich darüber eine Fehde in den kleinen Zeitungsblättern angesponnen. Diese wurde von mißgünstiger Seite dem Herzog zugetragen. Karl Eugen erfuhr vielleicht erst dadurch von dem schrecklichen Stücke seines einstigen Eleven. Es kam, wie Mißgeschick zu kommen pflegt, gleich Mehreres zusammen. Auch die geheimen Reisen Schiller's ohne Urlaub waren ruchbar geworden, möglicherweise nicht ohne die Schuld der Damen. Der Herzog gerieth in den äußersten Zorn. Ein zweiwöchentlicher Arrest war das Erste, was über den disciplinlosen Regimentsmedicus erging, und es folgte der Befehl, sich aller Verbindungen mit dem Auslande zu enthalten, und künftighin weder Komödien noch sonst etwas zu schreiben.

Folgen der Räuber.

Dieser Donnerschlag war erschütternd, und Schiller sah die ganze Tragweite seiner Wirkung voraus. Für das dienstliche Vergehen hätte er die Strafe wohl selbst nicht tadeln können, aber jenes Gebot, der Dichtung zu entsagen, war für ihn vernichtend. Noch wollte er einen Versuch machen, den Herzog zu begütigen. Er setzte ein Schreiben an ihn auf, mit der Bitte, ihm seine dichterische Freiheit zu lassen. Allein der Brief wurde nicht angenommen, und kam mit dem Befehl zurück, daß der Regimentsmedicus sich jeder schriftlichen Eingabe an den Herzog zu enthalten habe. Schiller war für alle Zeiten in Ungnade gefallen, das wußte er nun selbst, und sah voraus, was seiner warte, bei der Unmöglichkeit, die Schwingen seines Genius zu fesseln. Er brauchte nur nach dem Asberg und Hohentwiel zu blicken, wo die Opfer des landesväterlichen Despotismus schmachteten. Der Willkür Karl Eugens gegenüber gab es keine Gerechtigkeit, geschweige menschliche

Freiheit. Wollte Schiller sich und sein Talent retten, so war es nur durch die Flucht möglich. Aber wohin? Mannheim, „das Paradies der Muse," stand ihm lockend vor Augen. Er schrieb an Dalberg, und setzte ihm seine Lage auseinander. Dieser entgegnete zwar recht gnädig und mit halben Zusicherungen, aber, viel zu diplomatisch, um sich eines Flüchtlings entschieden anzunehmen, und sich der Ungnade eines Nachbarfürsten, wie Karl Eugen, auszusetzen, zog er es vor, den wiederholten Anfragen des Rathlosen mit Zweideutigkeiten zu begegnen. Aber einen Entschluß mußte Schiller fassen, der schon fast vollendete Fiesco mahnte an sein dichterisches Recht, Alles stand für ihn auf dem Spiele.

So blieb nichts übrig als Flucht. Er schüttete sein Herz gegen Frau von Wolzogen aus, die auf kurze Zeit in ihre Heimath zurückgekehrt war. Die mütterliche Freundin versprach ihm, wenn kein Mittel als die Flucht übrig bliebe, ein Asyl auf ihrem Gute Bauerbach. Aber vorerst zog es ihn nach Mannheim, hier hoffte er auf einen sicheren Boden für sein Talent. Einem einzigen Freunde vertraute er sich an, den er als theilnehmend und hingebend genug kannte, um auf seine Hülfe zählen zu dürfen. Es war ein junger Musiker, Namens A. Streicher, der mit unbedingter Liebe und Verehrung an Schiller hing, und in einer Schilderung gemeinsam verlebter Tage das Bild des Dichters aus dieser Zeit verklärt auf die Nachwelt gebracht hat. Ein Abglanz davon fällt auf seine eigne bescheidne Persönlichkeit zurück. Man sieht ein Gemüth wie das des still begeistert liebevollen Streicher gern neben Schiller's Jugendbilde. Streicher war es denn auch, der Alles zur Flucht in Bereitschaft setzte, seine eignen geringen Mittel dazu verwendete, und das Geschick des Flüchtlings zu theilen beschloß. Dieser bedurfte des thätigen und handelnden Freundes nur zu sehr. Denn Schiller fehlte alle Umsicht für äußere und kleine Dinge. Noch im letzten Moment, als Streicher mit dem Wagen wartete, hatte Schiller sich in Klopstock'sche Oden vertieft, und mußte fast gewaltsam zur Flucht angetrieben werden. Die Reisenden gelangten wirklich durch das Thor (am Abend des 17. Sept.), und fuhren in die Nacht hinaus. Welche Empfindungen mochten das Herz des Dichters durchwühlen, der mit dieser Flucht Vaterland, Eltern, seine Rückkehr aufgab, um einer dunklen Zukunft entgegen zu gehn, zugleich unter dem Druck der Möglichkeit einer Entdeckung, die dann ein furchtbares Geschick über ihn bringen mußte! Erst nachdem die Landesgrenze überschritten war, schlugen die Herzen erleichtert, und in Mannheim angelangt, fühlte Schiller sich frei und seinen Hoffnungen wieder gegeben.

Flucht aus Stuttgart.

Aber sie erwiesen sich als täuschend. Dalberg war nach Stuttgart gereist, wo fürstlichen Gästen zu Ehren Feste gefeiert wurden. Die Theaterfreunde in Mannheim waren erstaunt, den Dichter in solcher Zeit bei sich zu sehen, und noch mehr, als sie die näheren Umstände erfuhren. Eine Vor=

lesung des nun schon vollendeten Fiesco machte auf sie keinen Eindruck, verstimmte sogar eher. Schiller war ruhelos, er mochte Dalberg's Rückkehr nicht erwarten, ging mit Streicher nach Sachsenhausen, von wo aus er an Dalberg schrieb, ihm den Fiesco schickte und um einen Vorschuß von 300 Gulden bat. Dalberg antwortete nicht. Die Flüchtigen nahmen den Rückweg und quartirten sich in dem Mannheim benachbarten Flecken Oggersheim ein, wo Schiller den Namen Dr. Schmidt führte. Er schrieb an seine Familie. Die Entgegnungen erschütterten ihn auf's Tiefste. Vor Allem wurde ihm gerathen, sich versteckt zu halten, denn seine Entweichung drohe ihm Gefahren. Endlich kam Antwort von Dalberg. Der Fiesco wurde für unbrauchbar erklärt, jeder Geldvorschuß verweigert. Was in dem Dichter vorging, als er seine Hoffnungen vernichtet sah, vergegenwärtige sich, wer Aehnliches erlebt hat. Verfehmt in der Heimath, von Schulden gedrückt, mit dem schweren Gefühl beladen, seinen braven Streicher, der das Seine mit ihm getheilt, in ein trübes Geschick verwickelt zu haben, mittellos, rathlos, heimathlos, stand er da. Er hatte nur noch die Aushülfe, den Fiesco drucken zu lassen. Der Buchhändler Schwan, auf die Bedürftigkeit des Dichters spekulirend, war auch ganz bereit ihn zu übervortheilen, und fand ihn mit einem Honorar von 11 Louisd'or ab.

Oggersheim.

Schiller mußte jetzt des Asyls eingedenk sein, das ihm Frau von Wolzogen angeboten hatte. Er nahm schmerzlichen Abschied von seinem Freunde Streicher, und machte sich bei einbrechendem Winter auf den Weg nach Franken. Trübe, gedrückt, von den ersten lebenerschütternden Erfahrungen verwirrt, langte er zu Anfang December (1782) in Meiningen an. Frau von Wolzogen, die sich wieder in Stuttgart befand, hatte ihn an den Bibliothekar Reinwald empfohlen, der ihm auch gleich als Freund entgegen kam. Auf dem zwei Stunden von Meiningen entfernten Wolzogen'schen Gute Bauerbach fand Schiller Alles für seinen Empfang vorbereitet. Als er im tiefen Schnee bei einbrechender Nacht dort eintraf, ein erwärmtes Zimmer, und in dem Verwalter des Gutes einen wohlwollenden Mann fand, fühlte er sich nach langer Wanderung geborgen. Hier lebte er in tiefster Einsamkeit unter dem Namen Dr. Ritter, hörte den Wintersturm sausen, und versenkte sich in eine neue Arbeit. Zur Erholung empfing oder besuchte er Reinwald (der später Schiller's ältere Schwester Christophine heirathete), oder spielte Schach mit dem Verwalter. Seine neue Arbeit war das Trauerspiel „Louise Millerin." —

Bauerbach 1782—83.

Was Schiller in den Räubern behandelt hatte, der Kampf gegen die entsittlichten Zustände der menschlichen Gesellschaft, ist auch das Thema des Fiesco, nur mehr auf den konkreten Fall angewendet. Karl Moor in seiner grausig idealen Traumwelt kündigt der bestehenden im Ganzen den Krieg an; Fiesco, nicht minder idealistisch, aber praktischer, politisch ehr-

geiziger, sieht es auf den Sturz und die Umwandlung einer Staatsverfassung ab. Das republikanische Genua ist unter dem alten Andreas Doria mächtig und blühend, aber der Neffe desselben, der freche Wüstling Giannettino, wird sein Nachfolger werden, und die Freiheiten des Staats vernichten, die Republik zu Grunde richten. Die Verstimmung der Patrioten benutzt Fiesco zu einer Verschwörung, die die reine republikanische Form herstellen soll. Scheinbar, denn er hofft den Herzogsmantel für sich dabei zu erringen. Da sein hochfliegender Ehrgeiz jedoch Schlimmeres befürchten läßt, als die Doria dem Staate gebracht, vernichtet der starre Republikaner Verrina den Helden im Augenblicke, da dessen Sieg errungen scheint. — Fiesco ist noch ganz das Fiesco. Produkt der wilden, ungebändigten Phantasie, welche die Räuber entstehen ließ. Allein er reicht nicht an diese heran. Er hat das überspannte Pathos, die himmelstürmerische Uebermenschlichkeit, ihr Verletzendes, Rohes, Abstoßendes, hat viel von ihren großen und erhabnen Zügen, aber nicht jene gleichsam elementare Gewalt der Genialität, wie die Räubertragödie. Karl Moor, der zügellose Naturmensch, aus dem das Ebenbild der Gottheit noch unter Verbrechen erkennbar ist, wirkt anziehend auch wo er Schauder einflößt; Fiesco, der glänzend ausgestattete Zögling des Culturlebens, stößt bei all seinen Vorzügen ab, weil er mit unwürdigen Mitteln nicht sehr Würdiges erstrebt. An Karl Moor, der Ungeheures ertragen, und Ungeheures will, läßt man sich auch die hochtönendste Rede gefallen; an Fiesco, der im weichen Schooße der Ueppigkeit tändelt, wird die Unnatur gefühlt, wenn er als Wirth seinen vornehmen Ballgästen zuruft: „Den Boden netze cyprischer Nectar, der bacchantische Tanz stampfe das Erdreich in polternde Trümmer!“ — oder wenn er im Augenblicke des Zornes aufschreit: „Gebt mir den Erdball zwischen die Zähne, daß ich ihn zermalme!“ — Im gleichen Streben nach Größe und Erhabenheit sind die übrigen Charaktere unzweckmäßig übertrieben. Der fürchterliche Mohr, die Gräfin Imperiali, der eisenstirnige Verrina. Die Tragödie im Hause des letzteren ist überdies eine böse Zugabe für das Stück. Allein bei alledem ist auch im Fiesco die sichere Hand des geborenen Dramatikers zu erkennen, der in festen großen Zügen seine Komposition aufbaut, und der Wirkung gewiß, Unerhörtes wagt und wagen darf. Fiesco ist ein Werk des höchsten Genie's, unter den Gebilden von Schiller's Genius aber nimmt er nur eine untergeordnete Stelle ein.

Bei weitem höher steht Kabale und Liebe, oder, wie er das Stück anfangs besser nannte, Louise Millerin. Eine bürgerliche Zeit-Tragödie im umfassendsten Sinne. Hier verläßt der Dichter die ideale Traumwelt, und greift in die Wirklichkeit, in die Gegenwart, in das lebendige Leben, das er aus eigner Anschauung kannte. In diesem Stücke zeigt er die Ketten auf, mit welchen er selbst gerungen, von denen er sich befreit hatte — einen schmachvolle Anklage gegen die Zeit und die Verhältnisse, in welchen er er-

wachsen war. Seine hohe Verehrung für Karl Eugen von Württemberg und die Gräfin von Hohenheim mußte vorüber sein, als er ein durch verbuhlte Hofwirthschaft zerrüttetes kleines Land schilderte, dessen Fürst die Söhne seines Volkes als Soldaten verkaufte, um Geld für seine Verschwendung zu erlangen. Eine mächtiger in die Zeit eingreifende Scene, als die zwischen der Lady Milford und dem Kammerdiener des Fürsten ist nie geschrieben worden. Er bringt ihr einen kostbaren Schmuck — siebentausend Landeskinder, die nach Amerika geschickt worden, haben ihn bezahlen müssen. Der alte Mann hat auch einen Sohn darunter. Und es waren „lauter Freiwillige. Es traten wohl so etliche vorlaute Burschen vor die Front heraus, und fragten den Obersten, wie theuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe? Aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschiren, und die Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster spritzen, und die ganze Armee schrie: Juchhe, nach Amerika! — Ja, gnädige Frau! Warum mußtet Ihr denn mit unserm Herrn gerad auf die Bärenhatz reiten, als man den Lärm zum Aufbruch schlug? Die Herrlichkeit hättet Ihr doch nicht versäumen sollen, wie uns die gellenden Trommeln verkündigten, es ist Zeit, und heulende Waisen dort einen lebendigen Vater verfolgten, und hier eine wüthende Mutter lief, ihr säugendes Kind an Bajonetten zu spießen, und wie man Bräutigam und Braut mit Säbelhieben auseinander riß, und wie Graubärte verzweiflungsvoll dastanden, und den Burschen auch zuletzt noch die Krücken nachwarfen in die neue Welt — oh, und mitunter das polternde Wirbelschlagen, damit der Allwissende uns nicht sollte beten hören! — Noch am Stadtthor drehten sie sich um und schrieen: Gott mit euch, Weib und Kinder! — Es leb' unser Landesvater! — Am jüngsten Gericht sind wir wieder da!"

Kabale und Liebe.

Und dazu die von oben herab in alle Schichten sickernde Entsittlichung. Ein schlechtes, durch geheime Verbrechen beflecktes Beamtenthum, wie jener Präsident Walter und sein Sekretär Wurm; ein moralisch tief gesunknes bürgerliches Leben, worin Gestalten wie der brave Musikus Miller und seine Tochter fast Ausnahmen gleich zu stellen sind. Der Jammer, in welchem hier der tüchtige, grade, schlichte Mann, der es verschmäht, vor dem Mächtigen und Einflußreichen zu kriechen, mit seiner Familie rechtlos und rettungslos zu Grunde gerichtet wird, gellte wie ein Nothschrei in das Gewissen der Zeit. Dieser inneren Empörung des mit Füßen getretnen Bürgerthums in seinem sittlichen Bewußtsein hat Schiller zuerst einen Ausdruck gegeben, er hat es geweckt aus der Versunkenheit, der zitternden Angst vor der despotischen Willkür, und unbegrenzt kam ihm der dankbare Wiederhall zurück. Der allgemeine Beifall hielt sich an den in das Stück niedergelegten zeitlichen und

sittlichen Inhalt, und beachtete wenig die Mängel und Unwahrscheinlichkeiten der Handlung und der Gestalten.

Denn auch Kabale und Liebe charakterisirt sich, trotz des großen Fortschrittes, doch wesentlich noch als ein Werk der ersten stürmischen Periode des Dichters. Auch hier macht sich noch die hohe Phrase breit, wenn schon mehr beschränkt gegen die früheren Stücke, und das Uebermaaß der Charaktere im Guten und Bösen zeigt den Idealismus des Dichters auch auf den gewonnenen realen Boden übertragen. Noch findet sich hier auch eine gewisse Befangenheit der sittlichen Anschauung. Wenn eine Lady Milford geläufig von Tugend spricht, so ist das vorerst nur Phrase, und was sie thut, von dem Gefühle getrieben tugendhaft zu sein, ist auch weder tugendhaft noch sittlich, sondern ein Schritt der Verzweiflung, in welchem sich noch keineswegs ein klares Bewußtsein ihrer Situation ausspricht. Dagegen ist Schiller in der Louise zum Erstenmal ein weiblicher Charakter gelungen, das heißt es ist die erste seiner Frauengestalten, welche möglich ist. Noch trägt auch sie so viel Exaltation in sich, daß von reiner Natur kaum zu reden ist, aber es überwiegen in ihr doch die rein menschlichen und weiblichen Züge, und selbst die unwahrscheinlicheren sind durch innere Anmuth und Würde, durch geistige Bedeutung veredelt.

Schiller liebt es in diesen, und in einigen der späteren Stücke, reine ideale Gestalten aus einer höchst getrübten Umgebung, ja aus ihrem vollsten Gegensatz hervorwachsen zu lassen. Hier Louise und Ferdinand aus beschränkter bürgerlicher, und moralisch zerfressener höfischer Sphäre; die frei und menschlich strebenden Freunde Carlos und Posa aus dem spanischen Inquisitionsstaate; Max Piccolomini aus dem wilden Lagerleben des 30jährigen Krieges. Alle diese Gestalten sind entstanden unter den Reminiscenzen des inneren und äußeren Druckes, unter dem sein Genius in den Stuttgarter Verhältnissen gerungen, sie repräsentiren seine eigenen Gesinnungen und Empfindungen, seine Ideale, sie sind von seinem eignen Blut und Leben. Dieses subjektive Schaffen und Eintreten mit dem Pathos der eignen Innerlichkeit machte sich bei ihm später, wenn er nicht mehr eine einzelne Persönlichkeit damit betraute, überall geltend, wo Charaktere Situationen, Verhältnisse, sein besonderes Interesse erregten, wo der menschliche Antheil an seinen Gebilden in ihm mächtiger wurde, als der künstlerische. Davon wird später noch die Rede sein. — Nicht gering aber ist der technische Fortschritt Schiller's in der Louise Millerin. Mit vollständiger dichterischer Freiheit ist hier die Handlung der Bühne anbequemt, die Komposition sicher gebaut, zweckmäßig und wirkungsvoll gegliedert. — —

Schon nach fünf Wochen seiner winterlichen Einsamkeit in Bauerbach (Mitte Januar 1783) hatte Schiller die Louise Millerin vollendet. Bald schickte er das Manuscript seinen Freunden am Mannheimer Theater. Neue

dramatische Entwürfe drängten sich bereits. Er dachte an einen Konradin, machte den Plan zu Maria Stuart. Bedeutender aber wurde ihm der Stoff zu Don Carlos, auf welchen ihn schon Dalberg hingewiesen haben soll. Angeregt wurde er durch eine französische Novelle. Jetzt mußte ihm Reinwald die historischen Quellen verschaffen. Bald wurde die Arbeit mit aller Wärme angegriffen. Schiller entschied sich dabei für die metrische Bearbeitung, und that damit den ersten Schritt zu seinem hohen dichterischen Styl in der Tragödie.

Im Mai erschien Frau von Wolzogen mit ihrer Tochter in Bauerbach. Heitere Geselligkeit in den Frühlingstagen unterbrach die poetische Arbeit. Es waren glückliche Wochen für den Dichter, verschönt durch eine aufkeimende Neigung zu der Tochter seiner mütterlichen Freundin. Aber diese Neigung mußte schmerzlich unterdrückt werden, da das Herz des jungen Mädchens nicht mehr frei war. Dadurch wurde die Stimmung herabgedrückt, der Aufenthalt in Bauerbach für beide Theile mißlich gemacht. Schon waren Schiller und Fr. von Wolzogen einig, daß es besser sei, wenn er sich auf einige Zeit von Bauerbach entferne, da kamen Nachrichten aus Mannheim, die ihn einen Entschluß fassen ließen. Fiesco sollte aufgeführt werden, ebenso Louise Millerin, die Wiederholung der Räuber ward in Aussicht gestellt. Schiller vergaß, wie übel ihm Dalberg mitgespielt hatte, nahm Abschied von dem gastlichen Hause in Bauerbach, und machte sich im Juli auf den Weg nach Mannheim.

Dalberg selbst hatte mit Schiller wieder anknüpfen lassen. Er spekulirte ganz richtig, daß die Gutmüthigkeit des Dichters ein Unrecht nicht nachtragen würde, wenn man ihm neue Aussichten und Ziele für sein Streben eröffne. Von der Ungnade des Herzogs von Württemberg ließ sich jetzt, nach fast zwei Jahren, nicht mehr viel befürchten. Schiller's Ruhm aber war gewachsen, der Fiesco hatte auf andern Bühnen Glück gemacht, das neue Stück erschien bedeutend genug, um noch Größeres erwarten zu lassen, was der Mannheimer Bühne Gewinn bringen konnte. Es war eine Art von Falle, die man höfisch schlau aufstellte, ohne sich dadurch zu binden, und es verstand sich von selbst, daß Schiller, arglos wie immer und voll glücklicher Hoffnungen, in die Falle ging.

Aber auch diesmal kam er zur ungünstigen Stunde nach Mannheim. Mannheim 1783–85. Dalberg war wieder abwesend, Schiller's Verehrer Iffland zum Gastspiel in Hannover. Körperliches Unbehagen trat dazu, Schiller's Lage wie seine Stimmung zu beeinträchtigen. Er zog sich ein Fieber zu, dessen Anfälle, so lange er in Mannheim verweilte, immer heftiger wiederkehrten. Die Gewaltkuren, die er mit sich vornahm, verschlimmerten seinen Zustand nur, und trugen bei, seine Gesundheit völlig zu Grunde zu richten.

Im August endlich kehrte Dalberg zurück. Es kostete ihm nicht viel,

den Dichter ganz für sich zu gewinnen. Durch angenehme Formen und Vorspiegelungen wußte er ihn zu überreden, sich dauernd in Mannheim niederzulassen, und für das Theater zu arbeiten. Ein Kontrakt wurde entworfen, nach welchem die Mannheimer Bühne den Fiesco, Kabale und Liebe, (wie das neue Werk fortan durch Iffland getauft wurde), und für das laufende Jahr noch ein drittes Stück erhalten sollte. Dem Verfasser wurde von jedem Stück die ganze Einnahme eines Abends zugesichert, sowie ein Jahrgehalt von 300 Gulden. Schiller glaubte sich nun reich und aus allen Verlegenheiten, und war glücklich und hoffnungsvoll, als die Proben zu Kabale und Liebe, sowie zum Fiesco vor sich gingen. Aber die Träume des Glückes lösten sich nur zu bald auf.

Die Darstellung des Fiesco, die an andern Orten wiederholte und begeisterte Aufnahme gefunden hatte, ging in Mannheim an einem kühlen Publikum vorüber. Damit kühlte sich auch Dalberg's Benehmen etwas ab. Der ärmliche Gehalt Schiller's reichte nicht zu, ja er schützte ihn noch nicht vor drückenden Verlegenheiten, als er auf 500 Gulden erhöht wurde. Alte Verpflichtungen, Schulden, traten drohend wieder auf, er mußte zur Rettung seines guten Namens wieder borgen, um zu zahlen, und kam so in den größten Wirrwarr unglücklicher Verhältnisse. Krankheitsanfälle hinderten ihn an der Ausführung des versprochenen dritten Stückes, und so wurde seine Lage noch durch die Sorge getrübt, seine kontraktliche Pflicht nicht erfüllen zu können. Er bot Kabale und Liebe dem Buchhändler Schwan an, der es sehr gern in Verlag nahm, und ihm 10 Carolin dafür zahlte. Das Buch erlebte mehrere Auflagen, ohne daß Schwan dem Dichter etwas von dem Vortheil zu Gute kommen ließ. Schiller darbte, sein Verleger, der reiche Mann und Hofkammerrath, genoß die Früchte seiner Arbeit. Zum Unglück für den Dichter hatte Schwan eine hübsche Tochter, Margarethe, in die Schiller sich verliebte. Seiner Werbung folgte die kurz abweisende Antwort Schwans, daß seine Tochter nicht für ihn passe. Das war ein zweites Verzichten, welches auf seine Stimmung drückte, und seine Lage in Mannheim nur noch mißlicher machte.

Vor Allem wuchsen die Sorgen für die äußere Existenz ihm über den Kopf. Er dachte daran, die Medicin als Brodwissenschaft wieder aufzunehmen, und ging Dalberg an, ihm auf ein Jahr die Hülfsmittel dazu zu gewähren. Dieser lehnte das Ansinnen ab, wie er sich auch vor Schiller's dramaturgischen Plänen zurückzog. Mehr Erfolg versprach sich Schiller von einem journalistischen Unternehmen, der „Rheinischen Thalia," zu der er den Plan im Herbst 1784 entwarf. Die Ankündigung ergeht sich noch in einem exaltirten Redestyl, zeugt aber von Selbstkenntniß und Aufrichtigkeit. „Frühe verlor ich mein Vaterland (sagt er darin), um es gegen die große Welt auszutauschen, die ich nur eben durch Fernröhre kannte. Ein

Rheinische Thalia.

seltsamer Mißverstand der Natur hatte mich in meinem Geburtsorte zum Dichter verurtheilt. Neigung zur Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, worin ich erzogen ward, und widersprach dem Plan seines Stifters. Acht Jahre rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel; aber Leidenschaft für die Dichtkunst ist feurig und stark wie die erste Liebe. Was sie ersticken sollte, fachte sie an. Verhältnissen zu entfliehen, die mir eine Folter waren, schweifte mein Herz in eine Idealenwelt aus; aber unbekannt mit der wirklichen, von welcher mich eiserne Stäbe schieden; unbekannt mit den Menschen, denn die vierhundert, die mich umgaben, waren ein einziges Geschöpf, der getreue Abguß eines und eben dieses Modells, von welchem die plastische Natur sich feierlich los sagte; unbekannt mit den Neigungen freier, sich selbst überlassener Wesen, denn hier kam nur Eine zur Reife, Eine, die ich jetzt nicht nennen will, jede übrige Kraft des Willens erschlaffte, indem eine einzige sich convulsivisch spannte; jede Eigenheit, jede Ausgelassenheit der tausendfach spielenden Natur, ging in dem regelmäßigen Tempo der herrschenden Ordnung verloren; unbekannt mit dem schönen Geschlechte (die Thore dieses Instituts öffnen sich, wie man wissen wird, Frauenzimmern nur, ehe sie anfangen, interessant zu werden, und wenn sie aufgehört haben, es zu sein); unbekannt mit den Menschen und Menschenschicksal mußte mein Pinsel nothwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen, mußte er ein Ungeheuer hervorbringen, das zum Glück in der Welt nicht vorhanden war, dem ich nur darum Unsterblichkeit wünschen möchte, um das Beispiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrigen Vermischung der Subordination und des Genius entsprang. Ich meine die Räuber. Wenn von allen den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber nur eine einzige mich trifft, so ist es diese, daß ich zwei Jahre vorher mir anmaßte, Menschen zu schildern, ehe mir nur einer begegnete." — „Das Publikum ist mir jetzt Alles, mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehöre ich jetzt an. Vor diesem und keinem andern Tribunal werde ich mich stellen. Dieses nur fürcht' und verehr' ich. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine andre Fessel zu tragen, als den Ausspruch der Welt; an keinen andern Thron zu appelliren, als an die menschliche Seele. Den Schriftsteller überhüpfe die Nachwelt, der nicht mehr war als seine Werke, und gern gestehe ich, daß bei der Herausgabe dieser Thalia meine vorzüglichste Absicht war, zwischen dem Publikum und mir ein Band der Freundschaft zu knüpfen." — Wer sieht hierin nicht noch die Nachwehen von Schiller's Stuttgarter Zeit. Es ist noch die alte einzige Waffe von damals, die rhetorische Phrase, mit der er jetzt gegen seine Vergangenheit kämpft.

Aber inmitten aller Sorgen war Schiller auch manche Freude gewährt. Auf einem Ausfluge nach Darmstadt (Januar 1785) wurde er, man weiß nicht durch wen, bei Hofe vorgestellt. Herzog Karl August von Weimar

war hier zum Besuch. Schiller wurde veranlaßt, den ersten Akt seines Don Carlos vorzulesen. Karl August, jedem bedeutenden poetischen Eindruck offen, faßte Wohlwollen und Antheil für den Dichter, und ernannte ihn zum Weimarischen Rath. Für Schiller war es ein hohler Titel, aber auch der erfreute ihn, denn er verschaffte ihm ein gewisses Ansehn vor der Welt. Auch mußte es ihm ein beglückendes Gefühl sein, jenem glänzenden Kreise in Weimar fortan, wenn auch vorerst noch in der Ferne, anzugehören. Dankbar widmete er seinem fürstlichen Gönner den Don Carlos, dessen Anfänge er in der Rheinischen Thalia veröffentlichte.

Eingeführt wurde die Rheinische Thalia (im Frühjahr 1785) durch Schiller's Aufsatz: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" — eine Vorlesung, die er in der „Kurpfälzischen deutschen Gesellschaft," welche ihn zum Mitglied ernannt, gehalten hatte. Dann folgten die ersten Akte des Don Carlos abschnittweise, und in den nächsten Heften die Erzählung der Verbrecher aus Infamie (später „aus verlorener Ehre"), die Gedichte: An die Freude, Freigeisterei, Resignation, die unüberwindliche Flotte. Mit dem 3ten Heft beginnen die philosophischen Briefe zwischen Julius und Raphael. —

In diese Mannheimer Jahre fällt auch der Beginn eines schwärmerischen Fr. v. Kalb.
Verhältnisses zwischen Schiller und Charlotte von Kalb. Sie hatte ihm Briefe von Frau von Wolzogen gebracht. Charlotte war die Frau eines Offiziers, der in Landau in Garnison stand. Sie hatte sich, da Frauen damals nicht an einen Garnisonort zu folgen pflegten, währenddem in Mannheim niedergelassen. Jung, schön, in allem Glanz günstiger Verhältnisse erzogen, war sie von jenem übel berüchtigten Kammerpräsidenten von Kalb in Weimar um ihr Vermögen gebracht und ohne Neigung verheirathet worden. Jetzt trat ihr der fünfundzwanzigjährige Schiller in der Hoheit seiner Jugendphantasie entgegen, und ihr poetisch gestimmtes aber erdrücktes Gemüth fand in ihm zuerst ihre Ideale. Auch ihm erschien in ihr zum Erstenmal ein weibliches Wesen von zarter, tiefer Empfindung, dessen poetische Erscheinung ihn ganz gefangen nahm. Zwei vom Geschick hart geführte Menschen begegneten einander, und fanden im innigen Verkehr ein kurzes Glück, einen schmerzlich süßen Ersatz für viele Entbehrung. Auf dieses Verhältniß wird später zurück zu kommen sein. —

Inzwischen wurde Schiller's Lage in Mannheim nur noch unangenehmer. Er hatte die Unvorsichtigkeit, als Theaterkritiker mit den Schauspielern in der Rheinischen Thalia anzubinden, wodurch Mißhelligkeiten und Feindschaften erwuchsen. So erschien seine Stellung bei der Bühne fast unhaltbar. Dalberg zeigte sich vornehm lau, und wahrscheinlich um so ablehnender gegen ihn, je weniger Schiller das kontraktlich ausbedungene dritte Stück in Aussicht stellen konnte. Die Vollendung des Don Carlos war noch weit im

Felde. Der Dichter sah sich über seine Wirksamkeit an der Mannheimer Bühne enttäuscht, die Stimmung zu einem größeren dichterischen Werke ließ sich nicht erzwingen.

In solchen Tagen, wo er, von drückendem Unbehagen beladen, nach einer besseren Wendung seines Lebens in die Welt und Zukunft blickte, gab ihm ein herzliches Entgegenkommen aus der Ferne einen neuen Anhalt. Im Sommer 1784 war ihm von unbekannter Hand ein Päckchen aus Sachsen zugesendet worden. Es enthielt Briefe und Geschenke von vier Personen, die ihre Namen noch zurückhielten, aber ihrer Liebe und Verehrung für den Dichter gern einen dankbaren Ausdruck geben wollten. Die Absender waren Chr. Gottfr. Körner, und seine Braut Minna Stock, die Tochter des Kupferstechers in Leipzig; deren Schwester Dorothea, und der junge Schriftsteller Ludw. Ferdinand Huber, beide ebenfalls so gut wie verlobt. Minna hatte eine Brieftasche für Schiller gestickt, Körner ein Lied von ihm in Musik gesetzt, Dorothea die Porträts der vier Freunde gezeichnet, und der noch nicht 20jährige Huber den Gaben freundschaftlich verehrungsvolle Worte beigefügt. — Schiller war geradezu beseeligt über die Sendung und liebevolle Anerkennung der unbekannten Freunde. Hier zeigten sich ihm Menschen, ganze Menschen, mit herzlichen, warmen Empfindungen und Worten, zu welchen er sich sogleich hingezogen fühlte. In der Ferne geliebt, verstanden zu werden, der Gedanke versöhnte ihn mit seinem Geschick. Der kleine Kreis guter Menschen und ihr Wohnort Leipzig erschien ihm jetzt wie das Land der Verheißung, wo der Unstäte Glück und Ruhe finden sollte.

Körner's Sendung.

Ob Schiller die Namen der unbekannten Freunde nicht eher herausgebracht hatte — kurz er entgegnete erst im December, und der längst genährte Plan, Mannheim zu verlassen, kam zur Sprache. Er dachte nach Weimar zu gehen, bei seinem Gönner Karl August für sich zu negociiren. Die Einladung der Freunde nach Leipzig trug aber den Sieg davon. Er löste seinen Kontrakt in Mannheim, wo ihm „Menschen, Verhältnisse, Erdreich und Himmel" zuwider waren, und machte sich im April (1785) auf den Weg nach Leipzig. Hier wurde er von Huber auf's Herzlichste empfangen. Bald darauf kam auch Körner, der in Dresden wohnte, nach Leipzig, um den Freund zu begrüßen.

Reise nach Leipzig.

Körner, früher Privatdocent und Advokat in Leipzig, war jetzt Appellationsrath in Dresden, von Haus aus wohlhabend, in den glücklichsten Verhältnissen. Hoch gebildet, für alles Schöne in jeder Kunst leidenschaftlich erwärmt, dabei klaren Blickes; in der Ausübung der Musik selbst gewandt, später an dem neuen Aufschwung der Philosophie durch Kant und Fichte eifrig theilnehmend, hatte er Alles, was das Leben würdig ausfüllen und reizend schmücken kann. Sein Haus wurde, nachdem er sich (im Sommer 1785) mit Minna Stock verheirathet hatte, eine Stätte, wo die Besten und Größten

nicht vorüber gingen, wo auch Göthe später gern vorsprach. Und um den Ruhm dieses Hauses, zu dessen Freunden Schiller und Göthe gehörten, zu erfüllen, erwuchs ihm in einem Sohne, Theodor Körner, selbst ein Dichter, den Deutschland, wenn nicht zu seinen größten, doch mit Recht zu seinen Lieblingen zählt. Körner's Schwägerin und Huber, die einst für so gut wie verlobt galten, vereinigten sich nicht. Dorothea lebte der Kunst, und malte fleißig. Huber ging als Legationssekretär nach Mainz, wo er 1789 kursächsischer Resident wurde. Er heirathete später die Wittwe Georg Forster's, des Weltumseglers, der sich in der Mainzer Clubbistenrevolution zu Grunde gerichtet hatte, und in Paris seinen Tod fand. Therese Huber machte sich neben ihrem Gatten als Schriftstellerin, im Lustspiel wie im Roman, einen Namen.

Das Verhältniß Schiller's zu Huber war kein andauerndes, dagegen gestaltete sich das zwischen ihm und dem drei Jahre älteren Körner zu einer warmen innigen Verbrüderung, die sich durch das Leben immer mehr befestigte. Nachdem Körner nach Dresden zurückgekehrt, und Schiller sich in Gohlis bei Leipzig für den Sommer eine Wohnung gemiethet, um eine neue Bühnenbearbeitung des Fiesco herzustellen, wurde der angefangene Briefwechsel der Freunde aufgenommen. Zwanzig Jahre lang währte dieser rege Austausch aller menschlichen und künstlerischen Beziehungen der Freunde. Vor Körner lag Schiller's ganzes Wesen unverhüllt offen, ihm vertraute er Alles, zu ihm wanderte zuerst Alles, was der Dichter geschaffen, um das Urtheil des Freundes einzutauschen. Nicht daß Körner jene überlegne Verstandesnatur gewesen wäre, die, ähnlich wie Merck im Verhältniß zu Göthe, die Geistesprodukte des Dichters mit Schärfe secirt hätte: sondern Körner besaß die Kunst des richtigen und verstehenden Empfangens. Er wußte, indem er jedes Werk Schiller's als den berechtigten Ausdruck der dichterischen Persönlichkeit hinnahm, dasselbe im Geiste des Dichters auszulegen, und diesen dadurch über sein Schaffen und sich selbst aufzuklären. Weit entfernt von jedem Schmeicheln und Weihrauchstreuen, war seine Anerkennung mehr das ruhige, klare Verständniß des Freundes, der, um Schiller wahrhaft zu fördern, sich einer indirekten Kritik bediente, aus welcher dieser doch zu gleicher Einsicht gelangen konnte, wo er etwa geirrt hatte. Körner's männlich freies Entgegenkommen gewann gleich Anfangs Schiller's Herz so vollkommen, daß er nicht anstand, ihm auch seine von Stuttgart und Mannheim her verworrenen äußeren Verhältnisse anzuvertrauen. Körner übersah diese mit Ruhe. Ihm, in seiner günstigen Lage, erschienen sie nicht unlösbar. „Wenn ich noch so reich wäre (schrieb er an Schiller) und du ganz überzeugt sein könntest, welch ein geringes Objekt es für mich wäre, dich aller Nahrungssorgen auf dein ganzes Leben zu überheben: so würde ich es doch nicht wagen, dir ein solches Anerbieten zu machen. Ich weiß, daß du im Stande bist, sobald du nach Brod

Gohlis 1785.

arbeiten willst, dir alle deine Bedürfnisse zu verschaffen. Aber ein Jahr wenigstens laß mir die Freude, dich aus der Nothwendigkeit des Brodverdienens zu versetzen. Was dazu gehört, kann ich entbehren, ohne im Geringsten meine Umstände zu verschlimmern."

Schiller konnte auf diesen Vorschlag eines edlen wohlgesinnten Freundes ohne Demüthigung eingehen, und gab seinem Dank kräftig hoffnungsreiche Worte. Daß Körner aber noch mehr für ihn that, erfuhr er erst später, als er seine alten Schulden bezahlen wollte, und diese bereits unter der Hand abgetragen fand. — Im September machte er sich auf den Weg nach Dresden, wo er von den Neuvermählten mit Herzlichkeit empfangen, und als ein Mitglied der Familie betrachtet wurde. Schiller fühlte sich wie im Himmel, und die Lust zur Arbeit erwachte lebhaft in ihm. Körner besaß einen Weinberg zu Loschwitz an der Elbe bei Dresden. Das dortige Gartenhaus bezog der Dichter, um nun ernstlich an die Vollendung des Don Carlos zu gehn. Hier, unter glücklichen und schönen Umgebungen, kam das Werk zum Abschluß, und wurde 1787 veröffentlicht.

Dresden [1785—87.

Don Carlos soll, nach Schiller's eignem Ausspruch (in der Thalia, welche die ersten drei Akte mitgetheilt hatte), nicht sowohl ein Theaterstück sein, als vielmehr „eine dramatische Einkleidung zur äußeren Gestaltung seiner Ideen." Es sei ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause, er wünsche es nicht als ein Drama beurtheilt zu sehen. Zu einer solchen Verwahrung konnte er nur durch die Erkenntniß verführt werden, daß er über die räumlichen Grenzen des Dramas hinaus in die Breite gegangen sei. Don Carlos ist das längste Stück, das wir besitzen, allein dies spricht ihm noch nicht die dramatische Bedeutung, und bei verständiger Ablösung des gedanklichen Ueberschusses die Bühnenfähigkeit ab. Schiller war zu sehr dramatischer Dichter, als daß er, wenn er einmal die dramatische Form wählte, etwas anders als ein Theaterdrama hätte zu wege bringen können. Aber wenn er schon divinatorisch den Kern des Richtigen in seinem neuen Werke traf, so fühlte er sich damit in einer Sphäre, worin er sich erst heimisch zu machen hatte. Er war, ohne seine erste Epoche schon abgestreift zu haben, auf einem neuen Wege, und sah noch nicht, wohin dieser ihn führen würde. Daß er auf ihm, trotz mancher Irrthümer, zum künstlerischen Ziele gelangte, beweist die großartige Kraft seines dichterischen Instinkts. Don Carlos wurzelt noch da, wo die Räuber, Fiesco und Kabale und Liebe ihren Ursprung nahmen, aber er steigt hoch über sie hinaus in einen reinen dichterischen Aether, und kleidet sich in eine vornehm prächtige künstlerische Form; er ist der letzte veredelte Ausdruck der Jugendepoche Schiller's, die letzte Verklärung der Sturm- und Drangperiode überhaupt.

Don Carlos.

Wenn Schiller in seinen früheren Stücken nur einem leidenschaftlichen Schmerz und Ingrimm über den Verfall der Menschheit und die verwerf-

lichen Zustände des Lebens Sprache giebt, so findet er im Don Carlos nicht nur die Hoffnung, den Glauben, sondern sogar eine Bürgschaft für die freie Entwicklung der Menschheit wieder. Und er findet sie wieder in der düstersten Nacht der Unfreiheit, im Lande der Inquisition, am despotischen Hofe Philipp's II. von Spanien. Hier läßt er die Gedanken politischer und religiöser Freiheit, die Idee einer sittlichen Befreiung der ganzen Menschheit, anklingen und in schwärmerisch begeisterte Kampfeslust auflodern, ja noch mehr, er läßt sie in der finstren Seele des Despoten ein Echo finden. In drei Personen ist die Idee der Freiheit repräsentirt, um sie dreht sich die Handlung. In der Idealgestalt, dem eigentlichen Apostel der Gedankenfreiheit, Marquis Posa; in dem erdrückten aber leidenschaftlich aufstrebenden Königssohn, seinem Jünger; und in dem Gegensatz beider, dem grauenhaften Inquisitionsfürsten Philipp von Spanien. Die beiden ersteren müssen untergehn, aber das was sie erfüllte, lebt fort, und jener Freiheitskampf der niederländischen Provinzen stellt das Recht der Menschheit als kein Verlornes in Aussicht. — Auf die Mängel des Stückes, die Unwahrscheinlichkeit der Hauptcharaktere, die sich eben aus der rein idealen Anschauung des Dichters ergab, ist hier nicht näher einzugehen, wo es sich um die hohe Bedeutung des Werkes handelt. Was die jugendlich feurige Begeisterung einer höchsten dichterischen Schöpferkraft zu geben vermag, liegt im Don Carlos mit unendlichem Reichthum in die dramatische Form gegossen. Von der Wärme und dem Zauber dieses alle menschliche Tiefe erschöpfenden Redestromes wird auch der Widerstrebende fortgerissen. Mit diesem Stücke begründete Schiller seine Popularität. Selbst die Bühne stieß sich nicht an dem äußeren Umfang des Werkes. Schröder in Hamburg, der selbst vor Lenzen's, Klinger's und andern wilden Produkten nicht zurückgescheut war, erbot sich sogleich, es in Scene zu setzen und aufzuführen, und lud den Dichter ein, ihm darin behülflich zu sein. —

Allen lastenden Sorgen enthoben, lebte Schiller jetzt in Dresden und im traulichen Verkehr mit dem Körner'schen Hause ganz seiner Muße. Bald wurde seine Thätigkeit auf ein ganz neues Gebiet gelockt. Das Studium der historischen Quellen zum Carlos hatte ihn der Geschichte näher gebracht. Sie wurde ihm immer lieber, und als er eine Darstellung des dreißigjährigen Krieges las, fühlte er sich lebhaft angeregt, sich selbst in der Geschichtschreibung zu versuchen. So entstand eine Reihe bald größerer, bald kleinerer historischer Aufsätze und Abhandlungen, die er, wie die „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung" in Wielands deutschem Merkur, oder in seiner Thalia, deren Redaktion mit ihm nach Sachsen gekommen war, veröffentlichte. Es wurde ihm ein Lieblingsgedanke, sich zum Geschichtschreiber seiner Nation auszubilden. Die umfassendste seiner historischen Arbeiten, die Geschichte

des dreißigjährigen Kriegs, blieb aber auch nur Bruchstück. Und als die bedeutendste Frucht seiner Studien ist nicht sowohl diese seine historische Darstellung jener Zeitepoche anzusehen, als vielmehr der poetische Stoff, den er daraus zog, und in seiner Tragödie Wallenstein behandelte. Bis dahin sollte jedoch noch einige Zeit vergehen. Schiller ruhte lange vom Drama aus, es liegen zwischen dem Don Carlos und dem Wallenstein dreizehn Jahre. — Allein Schiller's historische Arbeiten machten allerdings eine Epoche in der Geschichtschreibung. Seine in großartigem Sinne reflektirende Darstellung brachte den Gedankeninhalt jeder Zeit lebendig zur Erscheinung, und wenn er seine eignen Ideen mit hineintrug, so geschah es nicht gegen den Geist der Zeiten. Er faßte die Geschichte unter einem philosophischen Gesichtspunkt, vergeistigte ihren Inhalt, ohne das Recht der Thatsachen anzutasten. Und so ist seine Darstellung in sich berechtigt, wenn man gleich heutzutage mit andern Prinzipien und Forderungen an historische Arbeiten, besonders einem tieferen Quellenstudium nachgeht, wo denn die Ereignisse meist in unmittelbarerem Licht erscheinen, als im Reflex der Betrachtung. Der Antheil aber, den Schiller's Zeitgenossen auch an seiner Geschichtschreibung nahmen, war so allgemein, daß er seinen dreißigjährigen Krieg zuerst in einem Damenkalender (1791—1793) erscheinen lassen, und auch darin eines umfassenden Publikums sicher sein konnte.

Historische Schriften.

Wenn aber auch der Beifall, den Schiller's geschichtliche Darstellungen erlangten, so wie der Vortheil, ein größeres Publikum für die historische Lektüre überhaupt gewonnen zu haben, minder außerordentlich gewesen wären, als sie sich in der That gestalteten, für Schiller selbst war die Geschichte ein höchst segensreicher Erwerb. Hier fand er einen Ersatz für das, was ihm das Leben und sein eignes Naturell bisher nur wenig gewährt hatte, Menschenkenntniß, Lebens- und Weltbeobachtung; je tiefer er jetzt in die Schachte des Völkerlebens und seiner Zeitströmung und Bewegung hinab stieg, desto mehr Bildungselemente boten sich ihm dar. Es war nicht allein seine enggegrenzte Jugenderziehung mit ihren Nachwirkungen, es war zum großen Theil auch seine eigne Naturanlage, die ihm den Blick für die Beobachtung des Kleinlebens, des Zufälligen (was nicht immer das Unwichtige ist), der Vermittlungsglieder zwischen den Gegensätzen, befangen machte, und trübte. Er hatte nur Ideale oder Ungeheuer aus den Menschen gemacht, nicht weil er (wie er behauptete) „keine Menschen" kennen gelernt, sondern weil seine Organe jeden eigenthümlichen Charakterzug wie in einem Hohlspiegel auffingen und zum Extrem ausbildeten. Zur Menschenkenntniß gehört eine eigne Naturanlage, und oft haben Menschen, die ihre Beobachtung nur auf einen sehr kleinen Kreis ausdehnen konnten, sie in bewunderungswürdiger Weise entwickelt. Sie geht vom Kleinen aus, von Symptomen, Merkmalen, Gewohnheiten, um wachsend ihren Kreis zu erweitern. Schiller's großartige

Natur hatte hierfür keine Handhabe, er mußte den umgekehrten Weg einschlagen, und aus der Beobachtung der großen Weltbegebenheiten und ihrer gewaltigsten Charaktere zum Einzelnen und Besonderen gelangen. Die Geschichte wurde seine Lehrerin, sie schärfte seinen Blick für die Betrachtung der Menschheit, um von ihr zu den verschiedenen Nationen, endlich zu dem einzelnen Vertreter, zu seinen Ideen und menschlichen Zügen, herabzusteigen. Daraus ergab sich jenes bewunderungswürdige Gerechtigkeitsgefühl, in welchem er jede Idee im Kulturleben der Völker in ihrer Bedeutung erfaßte, und in ihrer Erscheinungsform mit gleicher Liebe poetisch darstellte. Abgestreift von allem Unwesentlichen tritt es nun in seiner idealen Selbstberechtigung auf. Er giebt dem Griechenthum, giebt dem Protestantismus, giebt dem Katholizismus sein Recht; er schildert das wüste Lagerleben des 30jährigen Krieges und den Freiheitskampf der Schweizer in seiner Großartigkeit, unbekümmert um die Zufälligkeiten, nach welchem Vortheil oder Nachtheil für das deutsche Reich abgewogen werden könnte. Jene gewaltsamen Gegensätze von Gut und Böse in den Verhältnissen und Charakteren hören von nun an auf, seine Gestalten stehen nicht mehr als willkürliche Gebilde, sondern als Repräsentanten ihrer Ideen da. —

Ein merkwürdiges Zeichen, wie sich Schiller auch mit gewissen untergeordneten Erscheinungen seiner Zeit zu schaffen machte, ist die Erzählung „der Geisterseher," die er in Dresden schrieb und in seiner Thalia veröffentlichte. Die moderne Wunderwirthschaft geheimer Verbrüderungen mit räthselhaften Zwecken und unschwer zu enthüllenden Betrügereien, die sich besonders an die Gestalt Cagliostro's knüpfte, reizte ihn zu einer poetischen Verwerthung. Allein kaum begonnen, mißbehagte ihm die Arbeit. Er führte sie nur bis auf den Punkt, wo die Verwicklung sich zu höchster Spannung steigerte. Und gewiß war dies der richtigste Moment, abzubrechen, da die Auflösung so großer Vorbereitung und Maschinerie in eitel Taschenspielerei den günstigen Eindruck hätte vernichten müssen. — Geisterseher.

Im Sommer 1787 entschloß sich Schiller, der Einladung Schröder's nach Hamburg zu folgen, und der Aufführung des Don Carlos beizuwohnen. Er verließ Dresden, und nahm seinen Weg über Weimar. Allein es war ihm nicht bestimmt nach Hamburg zu gelangen. In Weimar blieb er, und sollte in dieser Gegend eine neue Heimath finden. Vorerst fesselte ihn ein Magnet, dessen Anziehung er bereits erprobt hatte. Charlotte von Kalb wohnte jetzt in Weimar. Die schwärmerische Neigung zu einander war bei beiden nicht geschwunden, und so fanden sie sich ganz wieder. Wie groß der Einfluß dieser Frau auf ihn war, ersieht man aus seiner Meldung an Körner, daß man seine Beziehung zu ihr als eine Thatsache betrachte, und jede Einladung zu Gesellschaften an beide zusammen ergehen lasse. Und dennoch

beruhte seine Neigung zu ihr auf einer Selbsttäuschung, die schon nach einigen Monaten schwand.

Als Weimarischer Rath sah sich Schiller genöthigt, Ceremonienbesuche zu machen, die ihn anwiderten und ihm die Stimmung verdarben. Auch die vielgepriesene Weimarische Gesellschaft, der Hof, die literarischen Größen, behagten ihm nicht. Der Herzogin Amalia konnte er keinen Geschmack abgewinnen. Auch Wieland mißfiel ihm, doch trat er in literarische Beziehung zu ihm. Seine Aeußerungen über Weimarische Personen und Verhältnisse klangen sehr hart und schroff, bis zur Ungerechtigkeit. Freilich war das „lustige Weimar" seit einigen Jahren stiller geworden. Man hatte seine Jugend ausgetobt, Schiller traf in die Zeit einer Entwicklungspause des Weimarer Lebens. Göthe war in Italien, aber sein Einfluß, sein Geist, nach welchem sich alle Verhältnisse modelirt hatten, trat dem Gast überall entgegen. Und gerade über Göthe ergingen sich seine Urtheile am schärfsten. Er hörte von Autoritäten, wie Herder, die reinste Würdigung und Anerkennung über Göthe's Charakter und Wirksamkeit, Urtheile, die bei Herder's sonstiger Launenhaftigkeit, um so schwerer wiegen mußten; aber auch unlautre Quellen gab es genug, welche ihm alles Mögliche über ihn zutrugen, ja es um so geschäftiger thaten, als sie den Ankommenden gegen den Abwesenden schon eingenommen sahen. So ließ sich Schiller zu einem Vorurtheil, zum Widerwillen gegen Göthe hinreißen, der bald zu einer Art von Haß wurde. Es macht einen eignen Eindruck, wenn man liest, wie Schiller Körnern Mittheilungen über Göthe macht, ohne den Werth der Persönlichkeiten zu wägen, durch die sie ihm zugegangen, Mittheilungen, die eben nur Produkte des Weimarer Klatsches waren; dagegen kann es für Schiller einnehmen, daß er dem Freunde offen und ehrlich erklärt, wie „Göthe, dieser Mensch, ihm im Wege sei." Schiller selbst konnte nicht über Mangel an Anerkennung klagen. Auch in Weimar wurde er jetzt als eine Größe empfangen, und blieb nicht ohne Beweise seiner Popularität. Aber wenn er dann betrachtete, wie Göthe, als ein Schooßkind des Glückes, allmächtig waltete, während er selbst, vom Geschick hart angefaßt, ohne Lebensstellung, einer dunklen Zukunft gegenüberstand, so begegnete ihm hier etwas Menschliches, das wir nicht Eifersucht nennen wollen, sondern Ingrimm über den Abstand, über die Zurücksetzung, in der das Schicksal ihn erhielt. Schiller wird von Allen, die ihn persönlich kannten, als ein Mensch von sanfter liebevoller und gewinnender Gemüthsart geschildert; jedem wurde wohl in seiner Nähe, die reine Hoheit seines Wesens theilte sich wohlthuend mit. Dies schließt jedoch die Schroffheit nicht aus, die sich häufig in seinen brieflichen Mittheilungen in dieser Zeit ausspricht. Denn er war gerade in dieser Zeit in einer Epoche innerer Wandlung begriffen. Noch nicht achtundzwanzig Jahre alt, stand er dem Jünglingsalter noch nahe, und wenn ihn die Lebenskraft seines Genius auch seiner dichteri-

Eintritt in Weimar 1787.

schen Reife schon näher geführt hatte, so waren doch menschliche Irrungen noch zu überwinden, um ihn zu männlich ruhiger Anschauung zu bringen. Wie schnell er sie überwand, und das Rechte fand, ist bewunderungswürdig. Schiller's innere Abwendung von Göthe ist wie ein Ruf der Ungeduld in seiner Natur, daß jene Vereinigung, zu der sie bestimmt waren, nicht schon eingetreten sei. —

Die Neigung zu Charlotte von Kalb bewies sich, wie schon angedeutet, als eine Selbsttäuschung, der Gedanke an eine Verbindung mit ihr für das Leben lag ihm fern. Und sie selbst trat ihm immer ferner, als sich eine jugendliche Mädchengestalt seinen Augen und bald auch seinem Herzen einprägte. Es geschah dies auf einer Reise. Schiller's Schwester Christophine hatte sich an den Bibliothekar Reinwald in Meiningen verheirathet, und bat den Bruder dringend um einen Besuch. Mit ihren Bitten vereinigte sich Frau von Wolzogen, die mit ihrer Tochter, jetzt einer glücklichen Braut, so wie mit ihrem Sohne Wilhelm, Schiller's Jugendkamerad, in Bauerbach verweilte. Schiller, obwohl mitten in historischen Arbeiten, die er Wieland für den Merkur versprochen hatte, trat die Reise an, und verlebte frohe Tage mit Geschwistern und Freunden. Auf dem Rückwege war Wilhelm von Wolzogen sein Begleiter. Dieser überredete ihn, in Rudolstadt einen kleinen Aufenthalt zu nehmen, um seine Verwandten, die Familie von Lengefeld, zu besuchen. Frau von Lengefeld, die Wittwe des Landjägermeisters, hatte zwei Töchter. Die ältere, Karoline, war an einen Herrn von Beulwitz verheirathet. (Wilhelm von Wolzogen liebte diese seine Cousine von frühster Jugend. Sie wurde später seine Frau.) Die jüngere Tochter, Charlotte, war ein anmuthiges, heitres junges Mädchen. Im Lengefeld'schen Hause herrschte feiner Ton und Bildung, und verkehrte die erlesenste Gesellschaft. Göthe wurde hier verehrt, und war der Familie befreundet. Auch war Schiller hier persönlich nicht mehr ganz unbekannt. Vor einigen Jahren, als Mutter und Töchter aus der französischen Schweiz, wo diese ihre Erziehung genossen hatten, durch Mannheim gekommen, war Schiller mit ihnen flüchtig zusammengetroffen. Lotte, damals noch fast ein Kind, war jetzt zur Jungfrau erblüht; Karoline eine geistvolle junge Frau, ihr Gatte, Herr von Beulwitz, wie alle Uebrigen, ein aufrichtiger Verehrer Schiller's.

Rudolstadt.

In diesem schönen Familienkreise fühlte Schiller sich schnell heimisch. Karolinens geistige Begabung machte Eindruck auf seinen Geist, Lottens reine mädchenhafte Anmuth prägte sich seinem Herzen ein. Ein Briefwechsel mit den Schwestern wurde verabredet, und den Winter hindurch fleißig gepflegt. Lotten sah er währenddem auch in Weimar. Im Frühjahr beschloß er, um mehr in der Nähe der Lengefeld'schen Familie zu leben, einen Sommeraufenthalt in der Nähe von Rudolstadt zu nehmen. Die Schwestern besorgten ihm eine Wohnung in Volkstedt, und im Mai kam er, um sich in dem

reizenden thüringischen Thale nieder zu lassen, das ihm Hoffnung und Liebe noch schöner machten. Er stand vor einem Wendepunkte seines Lebens. Wenige Wochen, nachdem er Weimar verlassen hatte, kehrte Göthe dahin zurück.

Sechstes Buch.

Schiller und Göthe.

Vierzehntes Kapitel.

Göthe's dichterische Arbeit in Italien. Erste Berührung mit Schiller. Getrennte Wege.

Die Einzelnheiten der italienischen Reise Göthe's können uns hier nicht beschäftigen. Jeder Tag war ihm Ereigniß, denn jeder führte ihn einen Schritt weiter zu dem Ziele, das er im Lande der Kunst für sich erhoffte, sich selbst wieder zu finden. Was das Hofleben, die Geschäfte, der Staatsdienst in ihm erdrückt und zurückgedrängt hatten, die Dichtung und das Gefühl der Kunst vor Allem anzugehören, das weckte und zeitigte der Aufenthalt in Italien, und bildete ihn zu dichterischer Vollendung. Wie er derselben unter der Gunst glücklicher Verhältnisse von Tag zu Tag näher kam, das lese man in seiner eignen Schilderung dieser für ihn so bedeutungsvollen Jahre; hier aber müssen wir uns darauf beschränken, die Werke, die er in Italien abschloß, zu betrachten. Nur mit wenigen Zügen können wir ihr äußeres Fortschreiten auf den Wanderungen des Dichters verfolgen.

Als er in den ersten Septembertagen des Jahres 1786 von Karlsbad, 1786.
heimlich, einem Entfliehenden gleich, über den Brenner fuhr, hatte er alle seine angefangenen Werke mit sich genommen, seinen Liebling Iphigenie aber besonders zu sich gesteckt, um sich mit ihr zuerst zu beschäftigen. Er betrachtete das in einer zum Theil rhythmisch bewegten Prosa geschriebene Stück nur als Entwurf. — Zu Torbole am Gardasee, in einer Einsamkeit, die der seiner Heldin auf Tauris glich, während der Wind die Wellen an die steilen Felsenufer trieb, legte er zuerst Hand an das Werk. Auch in Verona und Venedig feierte er nicht. Hatte er die erste Fassung der Iphigenie unter Rekrutenaushebungen und Straßeninspektionen des Weimarischen Landes in sparsam zugemessnen Mußestunden vollendet, so blieb ihm auch unter den tausend Eindrücken, Anregungen und Zerstreuungen einer herrlichen, ersehnten Umgebung, die Fähigkeit, an seiner Arbeit fortzurücken. Allein erst in Rom, wo er zuerst auch das Gefühl der Geborgenheit und Sicherheit empfand, hatte er die ganze Stimmung, das Werk im Zuge zu vollenden. Sein Verfahren war das einfachste. Er nahm das prosaische Manuscript, und übersetzte es fast Zeile für Zeile in Jamben, wobei mancher bedeutende hinzutretende neue Zug dem Gedichte erst die Vollendung aufprägte. Anfang Januar 1787 konnte er melden, daß die Arbeit fertig sei, und eine Abschrift an Herder senden.

Göthe hatte in dieser Dichtung den Wettkampf mit einem Dichter des

Alterthums aufgenommen. In der Iphigenie in Tauris des Euripides
Iphigenie. handelt es sich um die gleichen Begebenheiten. Orest soll, nach dem Ausspruch des delphischen Orakels, von den Furien, die ihn seit dem Muttermorde verfolgen, befreit werden, wenn er das Bild der Schwester, das auch in Tauris als Heiligthum verehrt wurde, nach Delphi bringe. In Tauris mit seinem Pylades angelangt, wird er gefangen, und erkennt in der Priesterin, die ihm den Tod zu bereiten hat, seine Schwester. Die drei Genossen beschließen das Bild der Göttin zu rauben, und zu fliehen. Der Plan wird entdeckt, und in dem Augenblick, da sie der Uebermacht der Taurier erliegen müßten, erscheint Athene in den Wolken, und gebietet dem Könige, die Griechen mit ihrer Beute ziehen zu lassen. So bei Euripides. Dem griechischen Dichter lag daran, die Entführung des Bildes, welches sich wirklich in Delphi befand, darzustellen. Aber seine Kunst verstand es nicht, die Aufgabe innerlich und sittlich zu lösen, sondern nimmt eine äußere Maschinerie zu Hülfe, welche den Konflikt nur roh zum Austrag bringt. Göthe aber giebt dem Orakel eine andre Deutung, indem er nicht die Schwester Apolls, sondern die des Orest, Iphigenie, zum Mittelpunkt und damit die Lösung in einer menschlich-vertieften Entwicklung möglich macht.

Das Gerüst der Handlung konnte er von dem Griechen annehmen, so weit es sich mit einer Fassung vertrug, in der alle äußeren Motive vermieden oder als unwesentlich nicht in Betracht genommen werden. Die moderne Kunst trägt hier den Sieg über das Alterthum davon; denn indem die feststehende Handlung jetzt allein aus den Charakteren der Personen hergeleitet und auf rein innerliche Beweggründe zurückgeführt wird, steigert sie sich zu einer sittlichen Größe, von der die Kunst des Euripides keine Ahnung hatte. Auf das Schema seines rohen Effektstückes hat Göthe, mit Verbannung aller sinnlichen Mittel, eine Dichtung gebaut, die den Gipfel der idealen Kunst bezeichnet. — Im Mittelpunkt der Handlung steht Iphigenie. Rein und maaßvoll in ihrem ganzen Wesen, ist sie friedebringend und versöhnend, wie und wo sie erscheint. Sie hat die rauhen Sitten der Taurier gemildert, dem kriegerischen Thoas einen höheren Begriff von dem Walten des Weibes gegeben. Er fühlt ihren heiligenden Einfluß, und beugt sich ihr. Ihr mildes, zum Herzen bringendes Wort verscheucht die Wahnsinnsfurien des Bruders. Beglückt von der Hoffnung, die Heimath wieder zu sehen, will sie gern, gehorsam dem Plane der Männer, die Heimreise beschleunigen helfen. Aber ohne Falsch, wie ihre Seele ist, überwindet sie es nicht, durch einen Betrug das Ziel zu verfolgen. Wo sie handeln soll, muß es offen, rein, im klaren Lichte des Tages sein. Sie bekennt dem König Alles. Doch so groß ist die Macht ihres Wesens, daß sie seinen Zorn, daß sie die zum Kampfe bereiten Schwerter der Männer zu bannen weiß. Vertrauen, Wahrheit, vollkommene weibliche Reinheit geben ihr Gewalt, selbst über die empörten Gemüther. So

gewinnt sie es nicht nur, daß Thoas sie mit den Ihren ungehindert in die Heimath ziehen läßt, sondern, daß sie auch versöhnt und als Freunde von einander scheiden. Sie löst durch den Zauber einer vollendet schönen weiblichen Natur jeden Konflikt, in ihr „sühnet reine Menschlichkeit alle menschlichen Gebrechen."

In der Gestalt der Iphigenie, so wie in den vier übrigen Charakteren, hat Göthe das Antike und Fremde des Stoffes überwunden, ihn mit modernem Geiste erfüllt, ihm ein allgemeines und ewiges Gepräge gegeben. Er nahm von der Antike nur die plastisch edle Form, und zwar abgelöst von allem Zufälligen, was sie als Eigenthum einer einzigen Nation charakterisirte, er nahm nur das unvergänglich Schöne ihrer Umrisse, um es mit dem Inhalt einer sittlich vertieften Lebensanschauung zu verschmelzen. Wenn er eine reichere Entfaltung des äußeren Lebens aufgab, gewann er um so mehr Raum für den Gedankenreichthum einer aus dem Innern hervorströmenden Entwicklung. Von einem durch gewaltige Thaten furchtbaren Hintergrund hebt sich in knappster Geschlossenheit eine dramatische Handlung ab, in der alle Verbrechen gesühnt, alle Leidenschaften geschlichtet erscheinen, und alle Mißklänge der Gemüther sich harmonisch lösen, um in reiner Schönheit auszuklingen. Mit diesem Meisterwerke erschuf Göthe die ideale Kunst. Makellos und vollendet steht es da als die edelste Blüthe deutscher Klassicität. —

Die Aufnahme der Iphigenie bei den Zeitgenossen war freilich kühl. Göthe's nächste Bekannte in Rom, Moritz, Meyer, der Maler Tischbein und der Maler Müller hatten etwas im Sinne von Götz von Berlichingen erwartet, und wußten sich in diese künstlerische Einfachheit nicht zu finden. Auch Herder und die übrigen Weimarer Freunde waren befangen gegen das Werk. „Man war die erste Form so gewohnt, (schreibt Göthe selbst) man kannte die Ausdrücke, die man sich beim ersten Hören und Lesen zugeeignet hatte; nun klingt das alles anders, und ich sehe wohl, daß im Grund mir Niemand für die unendlichen Bemühungen dankt."

Der große Haufen der Menschen, Publikum genannt, ist immer undankbar. Hat der Dichter einmal einen Ton getroffen, der sie tiefer berührte, so soll er immer in dieser Tonart singen. Daß er sie zu einem höheren Standpunkt mit sich fortführe, werden ihm nur wenige gestatten, die meisten wollen nur, daß er ihnen alles mundrecht mache. Daß zum Genuß eines Kunstwerks Bildung, Studium, Entäußerung von Vorurtheilen und reine Kraft gehöre, wissen und wollen nur die wenigsten erkennen. Trägheit, Hochmuth und Eigensinn sind die Faktoren, aus welchen sich gemeiniglich das Urtheil der Menge, zum Theil auch derjenigen, die sich für die gebildete Menge geben, entwickelt. So liegt es im Wesen des Publikums und im Wesen der höchsten Kunst, daß diese nicht populär werden kann, und so wird Göthe da, wo er am höchsten steht, nur von wenigen erkannt. Schiller

wurde bei weitem populärer als Göthe. Auf der Bühne sichert ihm die Gestaltungskraft des geborenen Dramatikers eine immer mächtige Wirkung. Forscht man aber genauer nach, so sind es mehr die Ueberschüsse und Mängel, die ihn populär machen, als jene Vorzüge, die ihn auf den Gipfel der Kunst neben Göthe stellen. —

Seit der Vollendung der Iphigenie zogen Göthe vorwiegend Stoffe an, die in ähnlicher Richtung liegend, gestatteten „das innere Leben hervorzukehren.“ Als er daher von Rom aus seine Reise nach Neapel antrat, faßte er vorzüglich die Vollendung seines Tasso in's Auge. Allein er kam vorerst noch nicht damit zu Stande, obgleich er an dieser Dichtung thätig war, und sogar auf dem Schiffe, bei der Ueberfahrt von Neapel nach Sicilien, unter den entzückendsten Natureindrücken daran arbeitete. Andre Pläne drängten sich dazwischen. Die Gestalt einer Iphigenie in Delphi tauchte in ihm auf, er versprach sich Großes von der Ausführung. Auch ein Drama Nausikaa, worin er den ganzen Gehalt der Odyssee zu koncentriren hoffte, beschäftigte ihn im Geist auf dieser Reise. Zu Taormina am Meeresstrande sitzend, von einer wundervollen Wildniß umgeben, wie er sie auf das glückliche Phäakenland übertragen konnte, sann er dem Plane nach und arbeitete ihn im Kopfe aus. Allein weder die delphische Iphigenie noch Nausikaa sollten eine dichterische Gestalt durch ihn erhalten, und auch den Tasso brachte er unvollendet nach Rom zurück.

Doch hatte er versprochen, in die bereits begonnene Sammlung seiner Werke keine Bruchstücke aufzunehmen, und so machte er sich an eine andere
Egmont. Arbeit, die er schon seit zwölf Jahren mit sich herumgetragen, an den Egmont. Im Jahr 1775 zu Frankfurt begonnen, kam das Stück in Rom 1787 zum Abschluß. Von seinem jugendlichen Geiste eingegeben und entworfen, welcher, wie im Götz, nach einer charaktervollen und reichen Entfaltung des äußeren Lebens hindrängte, fiel die letzte Ausführung des Stückes in die Zeit idealer Selbstbeschränkung, wo es ihn allein zur Verinnerlichung der Handlung drängte. So kamen beim Egmont zwei Richtungen mit einander in Konflikt, welche sich, wenn zwar keineswegs ausschlossen, doch bei Göthe um diese Zeit nicht mehr vereinigen wollten. Die lange Verzettelung der Arbeit rächte sich an der künstlerischen Einheit. Zwar stand die sicher entworfene Exposition fest, und an der vollendeten Charakteristik der meisten Gestalten konnte nicht viel verwischt und verändert werden, allein das Streben nach einer Hervorkehrung des innerlichen Lebens trat störend in das dramatische Gefüge, wendete das Interesse von der Bedeutung der historischen Tragödie ab, und der genrehaften Entwicklung eines Liebesverhältnisses zu. Aus dem geschichtlichen Charakter des Helden wird ein Liebhaber, dessen dramatische Schuld in leichtsinniger Sorglosigkeit besteht.

Die Gestalt Clärchens, ganz unwesentlich für den Gang der Handlung,

drängt sich in breiter Entfaltung in den Vordergrund. Ist sie denn aber eine so bedeutende Erscheinung, daß sie das Hauptinteresse des Stückes verdient? Vielen will das so scheinen. Und doch möchte man sie die unglücklichste und verzeichnetste Gestalt Göthe's nennen. Ihre eigne Mutter nennt sie ein verworfenes Geschöpf, sie selbst fühlt sich durch Egmonts Liebe über jeden Makel erhoben. Sittlich aber darf sie sich keineswegs gereinigt fühlen, selbst wenn Egmont ein noch bedeutenderer Mann wäre, als er in diesem Drama erscheint. Sie ist kindlich naiv, sie ist eine große Natur, sie spielt ein schlechtes Spiel mit dem freilich unausstehlichen Brackenburg; sie gebahrt sich als Heroine, sie erscheint endlich gar in einer Vision als Sinnbild der Freiheit der Niederlande; und weil sie Alles in Allem sein soll, wird sie zu einer Unmöglichkeit.

Die Gestalt dieses Clärchen war glücklich genug, Schiller's Beifall zu gewinnen, der sonst in seiner Recension des Egmont alle Bedenken gegen das Stück so klar und treffend ausspricht, daß wenig zu sagen übrig bleibt. Als Hauptgesichtspunkt gilt der Vorwurf, daß der Dichter einen Charakter verändert habe, dessen historische Erscheinung bedeutendere dramatische Züge lieferte, als die poetische Umgestaltung ihm zu geben vermochte. Hinzuzufügen ist noch die Mangelhaftigkeit der Komposition. Sie besteht in angereihten Scenen, die nur zum Theil aus einander erfolgen, aber fast gar nicht scenisch in einander greifen. Das Stück stammt noch aus jener Epoche Göthe's, wo er die dramatische Koncentration gegen eine breite und regellose Entfaltung zurücksetzte. Mit Ausnahme der Volksscenen besteht jeder Auftritt in einem Zwiegespräch: zwischen Egmont und Oranien, Egmont und Alba, Egmont und Ferdinand, Egmont und Clärchen, Egmont und der Regentin, Egmont und seinem Schreiber; ferner zwischen Alba und Ferdinand, Alba und Gomez, Gomez und Silva; mehr als zwei Personen begegneten einander selten auf der Bühne redend. Nirgends eine große Gesammtscene, wie bei Shakespeare oder Schiller, welche alle Fäden der Handlung in einen Moment gewaltiger Spannung zusammen faßte. Die Volksscenen allein athmen ein bewegteres Leben, aber auch diese so meisterhaft ausgeführten Bilder greifen nicht in die Handlung ein, stehen zu ihr in keinem nothwendigen Zusammenhang. Man kann manche Scene, sogar von den bedeutendsten, wie die mit Oranien, beliebig ausscheiden, (den Inhalt der letzteren etwa durch einen Brief Oraniens an Egmont ersetzen) ohne daß es dem dramatischen Gefüge großen Schaden brächte. Aehnliches hat Schiller in seiner Bühnenbearbeitung des Egmont mit der Regentin gethan. Dergleichen soll weder angerathen noch vertheidigt, aber die Möglichkeit einer solchen Auslösung der Theile muß als ein Fehler bezeichnet werden. Die Einzelarbeit jeder Scene ist von hoher Schönheit und voll der glücklichsten Züge für die Charakterisirung der Gestalten, welche lebensvoll und in mannigfaltigen Gegensätzen

aus dem Rahmen hervortreten. Und endlich gilt vom Egmont, was in andern Fällen schon bemerkt wurde: daß das Werk einer höchsten schöpferischen Kraft selbst mit unendlichen Mängeln uns menschlich näher treten, selbst poetisch mehr befriedigen kann, als die regelrechte Arbeit eines untergeordneten Talents, das sein dramatisches Exempel fehlerfrei vor uns ausrechnet. —

Göthe's nächste dichterische Thätigkeit galt den beiden ebenfalls aus der Frankfurter Zeit stammenden beiden Singspielen Erwin und Elmire, und Claudine von Villabella. Er übersetzte den prosaischen Dialog in Jamben, streifte dadurch aber jene ursprüngliche Frische ab, die diesen Kleinigkeiten den eigenthümlichen Reiz gegeben hatte. Den Produkten seiner Geniezeit wollte das glatte akademische Gewand nicht passen.

Inzwischen waren bereits Mahnungen aus der Heimath zur Rückkehr eingetroffen. Manche behaupteten, Göthe werde gar nicht wiederkommen. Karl August wurde ungeduldig, und meinte, Göthe dürfe es sich in seinen Jahren nicht wohler werden lassen, als es sich zieme. Göthe aber fühlte die Unmöglichkeit aus den großen Umgebungen und Anregungen Roms, aus seinem künstlerischen Kreise, schon in das Weimarische Kleinleben heimzukehren. Noch zu viel schien ihm aufzunehmen und in sich zu vollenden, wozu ihm nie wieder Gelegenheit, Muße und Stimmung gewährt sein würde. Konnte man ihm keinen längeren Urlaub geben, so schien es ihm nothwendig, ihn sich zu nehmen. Er machte sich darauf gefaßt, zu Gunsten seiner künstlerischen Vervollkommnung, seine Stellung daheim aufzugeben, und künftig ein zurückgezogenes Privatleben zu führen. Der Herzog jedoch ließ ihn für den Augenblick nach seinem Willen schalten, um ihn künftig nicht zu entbehren. Allein die Macht der Eindrücke, so wie der zerstreuenden künstlerischen Studien, mehr aber noch der dilettantischen Neigungen Göthe's in Rom hinderte seine poetische Arbeit überall. Er zeichnete, malte, in Gesellschaft von Künstlern, die die geringen Erfolge seiner Bestrebungen eben hingehen ließen. zu seinem Umgang gehörten hauptsächlich Karl Phil. Moritz, am bekanntesten durch seinen biographischen Roman „Anton Reiser,“ seine griechische „Götterlehre“ und andre Handbücher; und Heinrich Meyer (aus Stäfa), der Kunsthistoriker; der Maler Tischbein, der sein Porträt in ganzer Figur auf römischen Ruinen malte, und Angelica Kaufmann, die sich ebenfalls an seinem Porträt versuchte. Mit allen Persönlichkeiten, die zur Kunst gehörten, setzte er sich in Verkehr, den er durch sein respektirtes Inkognito um so mehr für seine Studien verwerthete. —

Unter seinen mitgenommenen Manuscripten befand sich auch das des Faust. Allein nur wenig kam dieses Stück in Italien vorwärts. Dagegen kann der Tasso, obgleich er erst nach der Heimkehr vollendet wurde, als ein Produkt des italienischen Aufenthalts betrachtet werden, sowohl dem Gedankeninhalt und der Grundstimmung, als dem Stoff und der Form nach.

Die Anfänge des Tasso stammen aus dem Jahr 1780. In Prosa geschrieben, mochte das Stück ziemlich fertig sein, als Göthe es mit nach Italien nahm. In Neapel und Sicilien, gehoben durch eine Natur, für deren Schönheit er selbst nicht genug Worte des Entzückens finden kann, ging er an die Umschmelzung in die dichterische Form. In Rom that er wenig daran, um so mehr in Florenz, wo er sich mit seiner Arbeit in die Einsamkeit der Prachtgärten herrlicher Villen zurückzog. Und als wenn harmonische Umgebungen ihn immer begünstigen sollten, schloß sich nach seiner Rückkehr das Ganze bei einem zufälligen Aufenthalte in dem Weimarischen Lustschlosse Belvedere, wo so viele Erinnerungen bedeutender Momente ihn umschwebten. Diesen Umgebungen, besonders den Florentinischen, mit all der Macht einer großen Vergangenheit, die sich dem Gemüth aufzwang, ist, nach seinem eignen Geständniß, die Ausführlichkeit zuzuschreiben, womit das Stück behandelt ist, und wodurch seine Erscheinung auf dem Theater beinahe unmöglich ward. „Wie mit Ovid dem Lokal nach, so konnte ich mich mit Tasso dem Schicksal nach vergleichen. Der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht durch das ganze Stück. Diese Stimmung verließ mich nicht auf der Reise, trotz aller Zerstreuung und Ablenkung." Tasso.

Es sind eigne Erfahrungen und innere Konflikte, welche dem Dichter die Stimmung zum Tasso brachten. Sie sind in seinen Weimarischen Verhältnissen zu suchen. Man kann für die Gestalten des Stückes nicht durchweg bestimmte Vorbilder bezeichnen; Göthe setzte sich aus den Beobachtungen und Eindrücken von Menschen aus *seinem* Lebenskreise andre Gestalten zusammen, die dann mit gewissen Porträtzügen auf die Wirklichkeit hinwiesen. Es ist sein eignes Verhältniß, als Dichter und Staatsmann, das er im Tasso darstellt. Wie sich bei ihm beide Stellungen und Lebensanschauungen nicht vereinigen wollten, vertheilt er sie auf zwei Personen, Tasso und Antonio. Sein eignes Gefühl, entfliehen zu müssen, um sich als Dichter wieder zu finden, war auf den Tasso nur in sofern zu übertragen, als ihm andre Vorbedingungen zu Grunde gelegt wurden: ein in jeder Hinsicht leicht reizbarer Charakter, dem die geringste Anregung genügt, um sein Wesen auf den äußersten Grad zu spannen, und der durch eine leidenschaftliche Neigung nach einem unmöglichen Ziel vollends aus seiner Haltung gebracht wird. Göthe selbst wußte sich zu retten, sich durch die Flucht in die Kunst von seiner Stimmung zu befreien, seinem Tasso durfte er es nicht so gut werden lassen. Denn Tasso's Flucht bringt nicht mehr Befreiung oder Rettung, sondern sie ist ein Scheitern aller Lebenshoffnungen, die Erkenntniß eines furchtbaren Irrthums, in den er in dichterischer Blindheit sein ganzes Glück gesetzt hatte. Sein Ausgang ist tragisch, denn er muß erkennen, was er, von goldnen Träumen befangen, nie gedacht, daß zwischen dem Dichter und

der Dichtung ein Unterschied zu machen sei, den in der großen Welt unerbittlicher Gegensätze auch die Neigung nicht zu vermitteln vermöge. Und nachdem er mit aller Leidenschaft seinen Groll ausgetobt und das Vertrauen, das man in ihn gesetzt, mißbraucht hat, muß er sich als den Schuldigen erkennen, und sich in seinem Selbstgefühl vernichtet sehen. Das einzige, was ihm noch einen Schimmer von Hoffnung giebt, ist, sich an den Felsen anzuklammern, an dem er gescheitert. Zu Antonio, den er so tief gehaßt und unter sich selbst gestellt, muß er jetzt aufblicken, er allein kann es möglich machen, ihn mit den Geliebten zu versöhnen. Er hält ihn fest, und sagt sich doch, daß es unmöglich sei; Antonio kann ihm nützen, aber ihm das verscherzte Vertrauen nicht wieder bringen. Denn während Alphons, die Prinzessin und Leonore nicht ohne Schuld und Schuldgefühl ausgehen, den Träumer durch Verwöhnung in seinem gefährlichen Wahn bestärkt zu haben, hat Antonio das Unrecht gegen Tasso überwunden, und erkennend, welchen Zwiespalt er selbst aufgerissen, bestrebt er sich, ihm ernstlich und als wahrer Freund zu Hülfe zu kommen. — Allein dieser Ausgang Tasso's, ohne jedes Gefühl innerer Versöhnung (denn auch sein Dichterbewußtsein ist ihm im Moment der Verzweiflung geschwunden), ohne einen Zug, der ihn aus der inneren Vernichtung erhebt, ist mehr als tragisch, ist völlig trostlos. Das furchtbare Schicksal des historischen Tasso bot dem Dichter freilich nichts dar, sein Leiden versöhnend ausklingen zu lassen, allein der Künstler konnte etwas erfinden, um der Niederlage einen tröstlicheren Ausblick zu geben.

Jene Richtung eines nach innen gewendeten dramatischen Lebens, die Göthe in der Iphigenie begonnen, einer rein aus den Charakteren entwickelten Handlung, ist im Tasso nur noch vertiefter durchgeführt. Hier entsagt die äußere Aktion jeder Bühnenwirkung, und beschränkt sich auf fast unscheinbare Umrisse. Alles Gewicht liegt auf dem Dialog, in welchem sich die Charaktere entfalten. In ruhigem Gange der Scenen spricht jede der fünf Gestalten ihr eigenstes, in sich vollendetes Wesen aus. Dieser Dialog, in der höchsten Bildungssphäre des Lebens und Denkens gehalten, erschöpft den ganzen Reichthum reinster und edelster Innerlichkeit, von sicherem künstlerischem Maaß überall geleitet. Es sind die reinsten Höhen der Menschheit, auf welchen sich die Gestalten hier bewegen, es ist zugleich eine dichterische Verklärung des Weimarer Lebens, durch welche der Dichter, trotz des geschilderten Zwiespalts, sein Dankgefühl in unsterblichen Worten niederlegte. Wenn Göthe's Tasso auf dem Theater nur durch Darsteller ersten Ranges, und auch dann nur für Wenige einen wahren Genuß bietet, so bleibt das Werk doch ein reines Stück Poesie, dem der Empfängliche immer die höchste dichterische Erhebung verdanken wird. —

Göthe's Heimkehr 1788.

Im Juni 1788 kehrte Göthe nach Weimar zurück. Er hatte sein ganzes Wesen künstlerisch in sich abgeschlossen, und war seinen alten Verhältnissen

und Umgebungen vielfach entfremdet. Waren doch auch in sie Einflüsse gedrungen, die ihn anfangs erschreckten. Wilde literarische Produkte, die er längst abgethan geglaubt, hatten noch einmal die Oberhand gewonnen, und sich sogar den Beifall seiner Freunde errungen. Das Rumoren, das durch die Räuber und deren literarische Geschwister in Deutschland entstanden, machte ihm Sorge, daß seine eignen Bemühungen völlig verloren gehen könnten. Er, der sich dichterisch und menschlich harmonisch abzuklären bestrebt war, konnte nicht anders, als widerwillig gegen den Verfasser jener „wunderlichen Ausgeburten" gestimmt sein. Es zog ihn also nicht, Schiller's Bekanntschaft zu machen, ebensowenig wie dieser sich dazu gedrängt fühlte. Noch mehr mochte Göthe gegen Schiller eingenommen werden, da letzterer die Recension über den Egmont geschrieben hatte, die nicht nur den Dichter, sondern auch den Menschen zu verletzen geeignet war. Dennoch sollte eine Begegnung beider im Herbste stattfinden.

Schiller lebte, wie wir gesehen, diesen Sommer über in Volkstedt bei Rudolstadt, in der (wenn auch noch nicht ausgesprochenen) Hoffnung, der Familie von Lengefeldt durch die Hand Lottens bald enger anzugehören. Auch Göthe war mit Lengefeldt's befreundet. Sonntag den 11. September 1788 kam er in Begleitung der Frau von Stein und Herder's Frau nach Rudolstadt. Im Lengefeldt'schen Hause traten Göthe und Schiller einander zuerst gegenüber. Die Bekanntschaft war bald gemacht, und ohne den mindesten Zwang, da beide zu große Naturen waren, um sich die günstige Gelegenheit eines Verständnisses zu verderben. Aber die Gesellschaft war zu groß, die allgemeinen Bemühungen drängten sich zu sehr um den aus der Fremde Heimgekehrten, als daß es zu einem annähernden Gespräch zwischen den beiden Größten der Gesellschaft hätte kommen können. Schiller hatte auch früher schon, trotz seiner Abneigung, eine große Meinung von Göthe als Dichter gehabt, und diese Meinung wurde seit der persönlichen Bekanntschaft nicht vermindert, sondern erhöht, nur zweifelte er, daß sie jemals innerlich zusammen kommen würden. Der Unterschied von zehn Lebensjahren hätte nichts auf sich gehabt, selbst der Abstand an Erfahrungen, Kenntnissen, Bildung, worin Schillern vieles noch interessant war, zu hoffen und zu wünschen blieb, was bei Göthe seine Epoche längst durchlaufen hatte, selbst das wäre auszugleichen gewesen. Allein Schiller meinte, Göthe's ganzes Wesen sei schon von Anfang an anders angelegt, Göthe's Welt sei nicht die seinige, beider Vorstellungsarten schienen wesentlich verschieden.

Ein eigentlicher Verkehr wollte sich nicht herausstellen, auch nicht, als Schiller im Winter nach Weimar zurückkehrte und in Göthe's Nähe wohnte. Wunderbar ist es, wie Schiller unter der Macht von Göthe's Persönlichkeit ringt, sich bald von ihrem noch immer wirksamen Zauber ergriffen, bald wie-

der, von innerem Trotze erfüllt, sich abgestoßen fühlt. „Oefter um Göthe zu sein, schreibt er an Körner, würde mich unglücklich machen, er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, ist an nichts zu fassen. Ich glaube in der That, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade.“ — „Er besitzt das Talent, die Menschen zu fesseln, und durch kleine sowohl als große Attentionen sich verbindlich zu machen, aber sich selbst weiß er immer frei zu halten. Er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben. Dies scheint mir eine konsequente planmäßige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuß der Eigenliebe kalculirt ist. Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht unter sich aufkommen lassen. Mir ist er dadurch verhaßt, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und groß von ihm denke.“ — „Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen lieben.“

Ob Göthe's Charakter dem Bilde glich, welches Schiller sich in leidenschaftlicher Stimmung von ihm entwarf, bleibe dahingestellt.*) Allein, wo er ein Streben sah, das zu fördern in seiner Macht lag, blieb er nie unthätig. So hatte er vor mehreren Jahren eine Subscription für Bürger eröffnet, so verwendete er sich für den Maler Müller, für Moritz und Meyer, sorgte für viele Andre, die er aus seinen Privatmitteln unterstützte, ohne daß den Empfängern der Geber, und ohne daß schon seiner Zeit die Thatsache bekannt geworden wäre. Auch Schiller erfuhr, daß Göthe's Interesse nicht durch persönliche Ab- oder Zuneigung beeinträchtigt wurde. Konnte er für Schiller als Dichter, nach seinen bisherigen Leistungen, sich nicht erwärmen, so gaben ihm dessen historische Arbeiten eine Handhabe, ihm zu nützen. Angeregt mochte er durch Frau von Stein dazu sein, die, als eine Freundin Charlottens von Lengefeldt, von deren Neigung zu dem Dichter wußte. In Jena war ein Lehrstuhl für Geschichte an der Universität frei geworden. Göthe schlug dem Herzog Schiller zur Berufung vor, die dann auch bald erfolgte.

Am 26. Mai 1789 hielt Schiller seine erste akademische Vorlesung in

---

*) So gewiß es ist, daß Göthe bei der Arbeit am Tasso, und bei dem Verhältniß desselben zu Antonio, nicht an sein eignes zu Schiller dachte, so sicher bezeichnen einige Verse des Stückes die merkwürdige Stellung der beiden Dichter um diese Zeit gegen einander (Akt III. Sc. 2):

„Zwei Männer sind's,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.
Und wären sie zu ihrem Vortheil klug,
So würden sie als Freunde sich verbinden;
Dann stünden sie für Einen Mann, und gingen
Mit Macht und Glück und Lust durch's Leben hin.“

Jena unter ungeheurem Zudrang von Studierenden. Im Dezember vorher hatte er um Lottens Hand geworben und die Zusage erhalten. Allein die Einkünfte seines Amtes waren zu gering zur Einrichtung eines Hausstandes. Schiller entschloß sich nach Weimar zu gehen, und den Herzog um eine Pension zu bitten. Dieser erfuhr davon, und kam ihm zuvor. Er ließ ihn zu sich rufen, sagte ihm, daß er gern etwas für ihn thun wolle, um ihm seine Achtung zu zeigen, aber, fügte er mit gesenkter Stimme und verlegen hinzu, zweihundert Thaler seien im Augenblick Alles, was er ihm geben könne. Schiller war glücklich, und entgegnete, daß das seine Wünsche völlig befriedige. Als er zu Mittag mit Lotten bei Frau von Stein speiste, überraschte Karl August die Gesellschaft persönlich, und sprach scherzend seine Freude aus, daß er zu dem Glück der Verlobten das Seine habe thun können. Am 22. Febr. 1790 wurde Schiller in der Kirche zu Wenigen-Jena ganz in der Stille mit Lotten getraut. Schiller in Jena.

Hatte Schiller schon in den letzten Jahren seiner Poesie wenig Rechnung getragen, so ging ihm die nächste Zeit für die Dichtung ganz verloren. Historische Arbeit füllte sie ganz aus, er brauchte die Anstrengung aller seiner Kräfte, um auf einem Lehrstuhl der Geschichte, für den er keineswegs gehörig vorbereitet war, mit Ehren bestehen zu können. Es kamen ihm wohl dichterische Pläne dazwischen; viel beschäftigte ihn der Gedanke, ein Epos über Friedrich II. von Preußen zu dichten, doch unterblieb es. Im Winter 1790 machte Schiller mit seiner Frau einen Ausflug nach Erfurt, wo er an dem Coadjutor von Dalberg (später Kurfürst von Mainz, Großherzog von Frankfurt 1810) dem älteren Bruder des Mannheimer Theaterintendanten, einen Gönner hatte, der ihn mit Auszeichnung aufnahm. Hier in Erfurt aber überkam ihn ein Krankheitsanfall, ein Katarrhfieber, welches bedenklich auftrat. Leidlich hergestellt reiste er nach Jena zurück, aber bald kehrte die Krankheit unter den heftigen Krämpfen zurück und brachte sein Leben in Gefahr. Der Antheil für Schiller war allgemein, seine Schüler wetteiferten um die Gunst, bei ihm wachen zu dürfen, der Herzog von Weimar suchte zu seiner Pflege und Stärkung beizutragen. Nur langsam genas er, aber nicht völlig, und erlangte seine Gesundheit nie ganz wieder. Nachdem er eine Kur in Karlsbad gebraucht, fühlte er sich zwar für den Augenblick besser, aber an Collegienlesen war nicht mehr zu denken, die anstrengende Arbeit des Brodverdienens mußte aufgegeben werden. Diese unglückliche Lage machte ihm die bittersten Sorgen um die Zukunft, und schon hatte er den schweren Schritt gethan, den Herzog um eine Erhöhung seiner Pension anzugehn, als sich ganz unerwartet eine andere, ihn sehr beglückende Hülfe zeigte.

Schiller hatte Freunde und Verehrer bereits weit über die deutschen Grenzen hinaus. In Kopenhagen war damals ein reges Interesse für deutsche Literatur. Die Nachricht seiner Krankheit war durch den dänischen Dichter

Jens Baggesen, der Schiller in Jena besucht hatte, dorthin gedrungen, und plötzlich verbreitete sich die Nachricht, daß Schiller gestorben sei. Baggesen wußte den Prinzen Christian Friedrich von Holstein-Augustenburg und den Minister von Schimmelmann, beide Verehrer von Schiller's Geisteswerken, zu einer Todtenfeier für den Dichter zu stimmen, welche zu Hellebeck wirklich begangen wurde. Bald darauf erfuhren sie, daß Schiller lebe, aber durch Kränklichkeit in trübe Lage gebracht sei. Der Prinz und Schimmelmann verbanden sich darauf zu einer seltnen That, indem sie Schillern das Anerbieten machten, eine Pension von je tausend Thalern auf drei Jahre von ihnen anzunehmen, damit er mit Muße neue Kraft zur Entfaltung seines dichterischen Fluges schöpfen könne. Groß wie das uneigennützige Geschenk war Schiller's Rührung und Freude, er nahm an, was in so schöner Art und reiner Absicht ihm geboten wurde.

Da seine Lage jetzt gesichert war, konnte er in den besseren Tagen, die ihm wiederholte Krankheitsfälle übrig ließen, Versäumtes mit Ruhe nachholen. Seine Geschichte des dreißigjährigen Krieges, die wir oben vorweg genommen, beendete er jetzt erst, und fühlte sich erleichtert, als er diese Last abgeworfen hatte. Die Kantische Philosophie begann ihn lebhafter zu beschäftigen. Schon früher hatte Körner ihn dafür zu gewinnen gesucht, doch wurde das Interesse dafür bei Schiller erst um diese Zeit lebendig, und noch mehr, als er bei einem Besuche in Dresden mit dem Freunde darüber verkehrt hatte.

Die Ereignisse der französischen Revolution gingen an Schiller nicht spurlos vorüber. Seine Dramen, besonders die Räuber, waren in's französische übersetzt worden, und ihre revolutionäre Stimmung hatte über dem Rhein ein lebhaftes Echo gefunden. Jetzt erfuhr der Dichter die merkwürdige Auszeichnung, in Paris (als Sieur Gille, publiciste allemand) zum „citoyen français" ernannt zu werden. Diese Ehre bestach sein Urtheil über die Ereignisse nicht, und als die Republikaner dem Könige den Proceß machten, empörte sich sein menschliches Gefühl derart, daß er damit umging, ein Memoire für Ludwig XVI. abzufassen. Der Sturmlauf der Pariser Gräuel kam seiner Absicht zuvor, und als er von der Hinrichtung des Königs las, ekelte ihm vor diesen „elenden Schinderknechten."

Schiller's Reise nach Schwaben.

Eine zeitweilige Ortsveränderung war Schillern wünschenswerth. Der Besuch seiner Mutter und seiner jüngsten Schwester Nanette in Jena regte ihm die Liebe zur schwäbischen Heimath wieder auf, und so entschloß er sich, nach Schwaben zu reisen. Von dem Herzog von Württemberg glaubte er nichts mehr befürchten zu müssen. Im Sommer 1793 sah er die Seinen wieder, Vater, Mutter und die jüngeren Schwestern. Er ließ sich nicht nur ungehindert, sondern von seinen Landsleuten ehrenvoll aufgenommen, in Heilbronn nieder, dann in Ludwigsburg, und als im Oktober Herzog Karl Eugen

gestorben war, begab er sich zum Erstenmal nach seiner Flucht wieder nach Stuttgart. Glückliche Tage verlebte er den Winter über mit seiner Familie und Freunden, alten Kameraden von der Karlsschule, zum Theil noch aus früherer Zeit her: mit Hoven, dem Dichter Conz, dem Bildhauer Dannecker, dem Musiker Zumsteg. Auch die Dichtung, und zwar die dramatische, wurde ihm auf dieser Reise wieder lebendig. Er fing an, am Wallenstein zu arbeiten, dessen Gestalt sich ihm seit seiner Darstellung des 30jährigen Krieges eingeprägt hatte. Aber bei wiederholtem Kranksein wollte das Werk nicht fördern. Im Frühjahr rüstete er sich zur Rückreise nach Jena, wo er Mitte Mai 1794 wieder eintraf.

Hier beschäftigte ihn zuerst der Plan zu einer Monatsschrift, den er auf der Reise mit dem Buchhändler Cotta durchgesprochen hatte, und welche er unter dem Titel „die Horen" vom nächsten Jahre an herausgeben wollte. Sie sollte sich über Alles verbreiten, „was mit Geschmack und philosophischem Geiste behandelt werden kann, und also sowohl philosophischen Untersuchungen, als poetischen und historischen Darstellungen offen stehn." — „Man widmet sie der schönen Welt zum Unterricht und zur Bildung, und der gelehrten zu einer freien Forschung der Wahrheit und zu einem fruchtbaren Umtausch der Ideen." In Jena hatte Schiller sich dazu mit dem Philosophen Fichte, dem Geschichtschreiber Woltmann, und Wilhelm von Humboldt vereinigt, auf Kant, Herder, Voß, Klopstock, Körner, Thümmel, Lichtenberg, Gotter u. A. wurde gerechnet. Göthen zu gewinnen, mußte ein Hauptaugenmerk des Herausgebers sein. Schiller schrieb daher am 13. Juni 1794 zum erstenmal an Göthe, und lud ihn zur Mitarbeit ein. Göthe entgegnete bereitwillig, sprach ein lebhaftes Interesse und die besten Hoffnungen für ein gemeinsames Wirken aus. Damit war das Eis gebrochen, und der erste Schritt zu einer gegenseitigen Annäherung gethan.

Die Horen.

Allein werfen wir zuvor noch einen Blick auf Göthe's Thätigkeit seit seiner Heimkehr in die alten Verhältnisse. Daß sie ihn, der im Laufe der Jahre, und vorzüglich durch die Italienische Reise ein Andrer geworden war, nicht anheimelten, ist bereits gesagt. Schon von Italien aus hatte er seinen fürstlichen Freund an ein altes Wort gemahnt, daß jede andre Stellung in Weimar unter der eines Freundes des Herzogs sein sollte, und Karl August war bereitwillig auf seinen Wunsch eingegangen, ihn von dem größten Theil der Staatsgeschäfte zu befreien. So konnte er jetzt in größerer Muße, ja in einer Art von Geschäftslosigkeit leben. Doch was ihm in Italien erwünscht gewesen, fing in Weimar an, ihm drückend zu werden. Er hatte sich zu einer dichterisch und menschlich idealen Höhe emporgeschwungen, und fand in seiner Umgebung Keinen seines Gleichen, sogar Keinen, der ihn auch nur völlig verstanden hätte. Es blieb ihm nichts übrig, als sich gegen die Außenwelt ab und ganz in sich selbst zu verschließen. Allein zu dieser

Göthe's Leben seit 1788.

idealen Höhe kam ein sehr reales Gegengewicht, das zu seiner Vereinsamung noch mehr beitrug. Er hatte ein junges Mädchen, Christiane Vulpius (die Schwester des Verfassers von Rinaldo Rinaldini und andrer Räuberromane) in sein Haus aufgenommen. Die Weimarer Skandalfreude hatte nun einen unläugbaren Gegenstand zum Gerede, das ihm nicht gleichgültig bleiben konnte. Er liebte das Mädchen, das für ihn große Opfer brachte, er suchte es zu sich heranzubilden. Wenn der Minister das Bürgermädchen jetzt schon geheirathet hätte, so wäre wahrscheinlich beider Stellung zur Gesellschaft eine Zeitlang auch eine mißliche geworden, unangenehmer jedoch wurde sie für ihn durch seine Schwäche und zugleich durch den Trotz, den er durch dies Verhältniß der Gesellschaft bot. Wenn er ihr zeigte, wie gering seine Achtung vor ihrem Treiben geworden, so rächte sie sich an ihm, und er ging wiederum stolz und einsam an ihr vorüber. Fast alle älteren Bande in Weimar lösten sich. Die Freundschaft mit Frau von Stein kühlte sich ab, und wich von ihrer Seite einer nicht verhehlten Bitterkeit. Herder's schwankten zwischen moralischer Entrüstung und freundlicher Fürsorge für Christianen hin und her. Die Stimmen über das Mädchen, welches Göthe's Haus führte und ihm Kinder gebar, ohne einen Anspruch auf seinen Rang und seine Stellung in der Welt zu machen, theilen sich noch heut in Verwerfung und Vertheidigung; ein gerechtes Urtheil aber wird sich mit einiger Rücksicht und gemäßigter Leidenschaft in der Mitte halten. Während Schiller in der glücklichsten Ehe lebte, konnte Göthe lange Jahre hindurch nicht dahin gelangen, sich dem Drückenden seiner häuslichen Verhältnisse durch einen Entschluß zu entreißen. Viel wäre ihm erspart gewesen, wenn er rücksichtslos den Schritt bei Zeiten gethan hätte, der sich ihm endlich doch als eine innere Nothwendigkeit aufdrängte, und den er nicht bereute. Erst im Jahr 1806, als bei Gelegenheit eines Streites durch französische Einquartierung in seinem Hause Göthe's Leben in Gefahr kam, und Christiane durch muthiges Dazwischentreten ihn rettete, erhob er sie vor der Welt zu seiner Gattin.

Diese häuslichen Zustände trugen, besonders in den ersten Jahren nach seiner Heimkehr, dazu bei, seinem ganzen Leben einen andern Zuschnitt zu geben. Er lebte abgeschlossen, nur mit wenigen Freunden. Meyer wurde, als auch er aus Italien zurückkehrte, sein Hausgenosse und lange Zeit sein fast einziger Umgang. Mit ihm trieb er ästhetische und kunsttheoretische Untersuchungen. Ebenso beschäftigten ihn naturwissenschaftliche Forschungen.
Studien und Grillen. Mineralogie und Botanik gehörten längst zu seinen Steckenpferden. Er bemühte sich um die Gestalt der Urpflanze und um die Metamorphose der Pflanzen; er dilettirte in vergleichender Anatomie, in der Theorie des Lichts, des Schattens und der Farben und in der Akustik,

und veröffentlichte seine Studien in verschiedenen Abhandlungen, über deren Werth die Ansichten zwischen Verehrern und Fachmännern sehr getheilt sind.

Von der Dichtung schien Göthe in diesen Jahren mehr als jemals auszuruhen zu wollen. Neues hatte er aus Italien nicht mitgebracht. Iphigenie, Egmont, Tasso, waren nur alte Verpflichtungen, deren er sich vor sich selbst und der Welt entledigte. Faust war nicht wesentlich weiter gerückt, und da er keine Möglichkeit sah, ihn zu fördern, entschloß er sich (1790) das Werk als Fragment drucken zu lassen. Wir sparen es für spätere Betrachtung auf.

Wie Schiller wurde auch er durch die französische Revolution mächtig erschüttert. Daß er ihre Anfänge noch ohne Widerwillen begrüßte, beweisen Stellen in Hermann und Dorothea. Aber die furchtbare Wendung der Ereignisse in Frankreich brachten ihn bald in leidenschaftliche Aufregung. Wie er Alles, was ihn innerlich beschäftigte, poetisch darzustellen suchte, so gingen auch diese Eindrücke bei ihm in literarische — man kann nicht sagen dichterische Form über. Denn zu der Größe seines Genius und zu seiner poetischen Höhe stehen sie in ganz untergeordnetem Verhältniß. Die französische Halsbandgeschichte und das Treiben der modernen Wunderthäter verarbeitete er zu einer Komödie, der „Groß-Kophta" betitelt, das auf dem Weimarer Theater selbst den Freunden das Gefühl trostloser Schaalheit zurückließ. Mit ähnlichen Dingen hatte sich Schiller herumgeschlagen, aber wie günstig fällt für diesen der Vergleich mit seinem Geisterseher aus, der durch reiche Phantastik und philosophische Reflexion für den leeren Kern des Inhalts entschädigt. Mehr Glück als der Groß-Kophta machte Göthe's kleines Lustspiel der „Bürgergeneral," welches das Treiben französischer Emissäre zu Ungunsten der Ordnung in Deutschland, wenigstens nur lächerlich macht. Eine Bedeutung ist aber auch diesem Stück nicht beizulegen, und noch weniger dem Schauspiel „die Aufgeregten," dem es keinen Schaden thut, daß es Fragment geblieben. Auch in den „Unterhaltungen der Ausgewanderten," worin Göthe eine Folge kleiner Erzählungen an einen gemeinschaftlichen Faden reihte, wird man vergeblich den Geist des großen Dichters der Iphigenie, des Tasso und des Faust suchen. Dieser strömte nur in Dichtungen, bei welchen er menschlich mit ganzem Herzen war, und zwar um diese Zeit in die Lyrik. Eine Anzahl der schönsten Lieder und Gesänge stammt aus diesen Jahren, sowie einige Gruppen von Gedichten in antiken Rhythmen, die Venetianischen Epigramme und die Römischen Elegieen. In den letzteren verschmolz er die Eindrücke seines Aufenthalts in Rom mit seinem heimischen Liebeleben zu künstlerischer Form.

Göthe u. die Revolution.

Was aber hatten bei dem unendlichen Reichthum, der bei rechter Benutzung ihm zu Gebote stand, diese Kleinigkeiten zu sagen, die noch dazu unter einem schweren Gegengewicht durch eine Reihe verfehlter und verkrüp-

pelter Produkte litten. Seine Poesie war ein dünnes Bächlein geworden, das versteckt einer von der Welt angefochtenen Neigung diente, der volle mächtige Strom seiner Dichtung schien versumpft und versandet. Ohne eine treibende Kraft äußerer Anregung, ohne ernste Rivalität, ohne den Sporn einer kritischen Opposition, lebte er in seiner Zurückgezogenheit mehr seinen Grillen und Liebhabereien, als daß er sein innerstes Wesen zum Schaffen herausgefordert hätte. Das erste größere Werk, das er nach sechs Jahren wieder vollendete, und welches wenigstens seines Namens nicht unwerth war, ist Reineke Fuchs. Allein bei allen Vorzügen wiegt diese zum Kunstepos in antiker Form erhöhte Bearbeitung der Thiersage, die alte Gestalt des Volksgedichts mit seinem Naturzauber nicht auf.

Aus seinem häuslichen Behagen wurde er jedoch durch unwillkommene Reisen oft genug herausgerissen. Wenn Karl August ihm schon die größere Last der Geschäfte abgenommen hatte, beanspruchte er doch seinen Umgang auf Reisen, und wollte, daß der Mann, den er mit Stolz seinen Freund nannte, auch vor der Welt an seiner Seite erscheine, oder ihn selbst repräsentire. Die Herzogin Amalia war mit Herder nach Italien gereist, und als dieser ohne sie zurückkehrte, da sie sich von Italien noch nicht trennen konnte, reiste ihr Göthe im Auftrage des Herzogs (Frühjahr 1790) entgegen. Kurze Zeit nach der Rückkehr mußte er dem Herzog nach Schlesien folgen, der dort einem Feldlager mit dem König von Preußen beiwohnte. Auf dem Rückwege wurde Körner in Loschwitz besucht. Nach dem bloßen Kriegsspiele in Schlesien sah Göthe im Jahr 1792 den Krieg selbst, der gegen Frankreich erklärt war. In Frankfurt begrüßte er die Mutter wieder (der Vater war bereits gestorben), zog dann über Mainz, Trier, Luxemburg, und machte in Begleitung des Herzogs den Feldzug in der Champagne mit, den er selbst beschrieben hat. („Campagne in Frankreich".) Mitten im Lagerleben und seinen Strapazen fand er Gelegenheit und Stimmung, über die Theorie der Farben nachzudenken. Rückkehrend blieb er mehrere Wochen bei Jacobi's in Pempelfort, und ging über Münster, wo er die Fürstin Gallizin und ihren Kreis besuchte. Kaum hatte er ein paar Wintermonate in Weimar ausgeruht, so kam schon wieder (April 1793) ein Ruf, dem Herzog vor Mainz zur Belagerung der Clubbisten zu folgen. Göthe hatte seinen Reineke Fuchs mitgenommen und suchte, da er ein müßiger und wenig interessirter Zuschauer der Blokade war, seine Zeit so gut als möglich auszufüllen. Nachdem Mainz sich ergeben hatte, konnte Göthe im August nach Weimar zurückkehren.

Reisen u. Zerstreuungen.

Schiller war um diese Zeit in Schwaben, wo er noch den ganzen Winter über blieb. Er kehrte, wie wir gesehen, im Frühjahr nach Jena zurück, und zwar mit dem Plane zu den Horen, zu welchen er Göthe im Juni aufforderte.

Fünfzehntes Kapitel.

Schiller's und Göthe's gemeinsames Schaffen.

Einige Wochen nach Schiller's Einladung zu den Horen kam Göthe nach Jena, und beide sahen sich in einer Sitzung der naturforschenden Gesellschaft. Beim Nachhausegehen knüpfte sich ein Gespräch über das eben Gehörte an, und Göthe ließ sich, dadurch angeregt, in Schiller's Wohnung locken. Hier wurde das Gespräch reger, Göthe trug seine Ansicht über die Metamorphose der Pflanze vor. Allein was er als Erfahrung gab, erklärte Schiller für eine Idee, und so kam ihre Debatte, da keiner von beiden sich geben wollte, zu keinem Resultat. Allein der Gedankenaustausch hatte beide lebhaft erwärmt und für einander eingenommen. Göthe erklärte bald darauf, nach Meyer's Bericht, daß er lange keinen solchen Genuß gehabt, als bei Schiller in Jena, und Schiller war so voll von dieser Unterhaltung, daß er brieflich den ersten entscheidenden Schritt that, sich Göthen menschlich zu nähern. Dieser Brief und Göthe's Antwort sind zu bemerkenswerthe Denkmäler des beginnenden Einverständnisses unsrer beiden größten Dichter, als daß wir an ihnen vorüber gehen könnten.

— „Die neulichen Unterhaltungen mit Ihnen, (schreibt Schiller am 23. August 1794) haben meine ganze Ideenmasse in Bewegung gebracht, denn sie betrafen einen Gegenstand, der mich seit etlichen Jahren lebhaft beschäftigt. 1794. Ueber so manches, worüber ich mit mir selbst nicht recht einig werden konnte, hat die Anschauung Ihres Geistes (denn so muß ich den Totaleindruck Ihrer Ideen auf mich nennen) ein unerwartetes Licht in mir angesteckt. Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren speculativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon. Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu gerathen, in den sowohl die Speculation, als die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verirrt. In Ihrer richtigen Intuition liegt alles, und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen liegt, ist Ihnen Ihr eigner Reichthum verborgen; denn leider wissen wir nur das, was wir scheiden. Geister Ihrer Art wissen daher selten, wie weit sie gedrungen sind, und wie wenig Ursache sie haben, von der Philosophie zu borgen, die nur von ihnen lernen kann. Diese kann bloß zergliedern, was ihr gegeben wird, aber das Geben selbst ist nicht die Sache des Analytikers, sondern des Genius, welches unter dem dunkeln, aber sichern Einfluß reiner Vernunft nach objectiven Gesetzen verbindet. Lange schon habe ich, obgleich aus ziemlicher Ferne,

dem Gang Ihres Geistes zugesehn, und den Weg, den Sie sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuter Bewunderung bemerkt. Sie suchen das Nothwendige in der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit Ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungspunkt für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nach erschaffen, suchen Sie in seine verborgne Technik gleichsam einzudringen. Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält. Sie können niemals gehofft haben, daß Ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde, aber einen solchen Weg auch nur einzuschlagen, ist mehr werth, als jeden andern zu endigen, — und Sie haben gewählt, wie Achill in der Ilias zwischen Phthia und der Unsterblichkeit. Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Nothwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Styl in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andre Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden, oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu ersetzen, und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege in Griechenland zu gebären. In derjenigen Lebensepoche, wo die Seele sich aus der äußeren Welt ihre innere bildet, von mangelhaften Gestalten umringt, hatten Sie schon eine wilde und nordische Natur in sich aufgenommen, als Ihr siegendes, seinem Material überlegnes Genie diesen Mangel von innen entdeckte, und von außen her durch die Bekanntschaft mit der griechischen Natur davon vergewissert wurde. Jetzt mußten Sie die alte, Ihrer Einbildungskraft schon aufgedrungene schlechtere Natur nach dem besseren Muster, das Ihr bildender Geist sich erschuf, corrigiren, und das kann nun freilich nicht anders als nach leitenden Begriffen von Statten gehn. Aber diese logische Richtung, welche der Geist der Reflexion zu nehmen genöthigt ist, verträgt sich nicht wohl mit der ästhetischen, durch welche allein er bildet. Sie haben also eine Arbeit mehr, denn so wie Sie von der Anschauung zur Abstraction übergingen, so mußten Sie

nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen, und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann."

Dieses erstaunliche Verständniß der Göthe'schen Natur mußte diesem, da er es wohl noch bei keinem Menschen mit gleicher Klarheit gefunden hatte, die Ueberzeugung bringen, daß Schiller der Einzige sei, dem er sich näher zu verbinden habe, wenn er sein fast erstarrtes dichterisches Leben wieder in Fluß bringen wollte. — „Zu meinem Geburtstag, der mir diese Woche erscheint, hätte mir kein angenehmer Geschenk werden können, als Ihr Brief, in welchem Sie mit freundschaftlicher Hand die Summe meiner Existenz ziehen, und mich durch Ihre Theilnahme zu einem emsigern und lebhafteren Gebrauch meiner Kräfte aufmuntern. Reiner Genuß und wahrer Nutzen kann nur wechselseitig sein, und ich freue mich, Ihnen gelegentlich zu entwickeln, was mir Ihre Unterhaltung gewährt hat, wie ich von jenen Tagen an auch eine Epoche rechne, und wie zufrieden ich bin, ohne sonderliche Aufmunterung, auf meinem Wege fortgegangen zu sein, da es nun scheint, als wenn wir, nach einem so unvermutheten Begegnen, mit einander fortwandern müßten. Ich habe den redlichen und so seltnen Ernst, der in allem erscheint, was Sie geschrieben und gethan haben, immer zu schätzen gewußt, und ich darf nunmehr den Anspruch machen, durch Sie selbst mit dem Gange Ihres Geistes, besonders in den letzten Jahren, bekannt zu werden. Haben wir uns wechselseitig die Punkte klar gemacht, wohin wir gegenwärtig gelangt sind, so werden wir desto ununterbrochener gemeinschaftlich arbeiten können."

Schiller freute sich jetzt, daß er, wie lebhaft früher sein Verlangen nach einem näheren Verhältniß gewesen, dem Zufall nicht vorgegriffen habe. „Nun kann ich hoffen, daß wir, so viel von dem Wege noch übrig sein mag, in Gemeinschaft durchwandeln werden, und mit um so größerem Gewinn, da die letzten Gefährten auf einer langen Reise sich immer am meisten zu sagen haben. Erwarten Sie bei mir keinen großen materialen Reichthum von Ideen; dies ist es, was ich bei Ihnen finden werde. Mein Bedürfniß und Streben ist, aus wenigem viel zu machen, und wenn Sie meine Armuth an allem, was man erworbene Kenntnisse nennt, einmal näher kennen sollten, so finden Sie vielleicht, daß es mir in manchen Stücken damit mag gelungen sein. Weil mein Gedankenkreis kleiner ist, so durchlaufe ich ihn darum schneller und öfter, und kann eben darum meine kleine Baarschaft besser nutzen, und eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalte fehlt, durch die Form erzeugen. Sie bestreben sich, Ihre große Ideenwelt zu simplificiren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen. Sie haben ein Königreich zu regieren, ich nur eine etwas zahlreiche Familie von Begriffen, die ich herzlich gerne zu einer kleinen Welt erweitern möchte."

„Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination, als ihre gemeinschaft-

liche Repräsentantin, gleichsam compromittirt zu haben. Im Grund ist dies das Höchste, was der Mensch aus sich machen kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauung zu generalisiren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen. Danach streben Sie, und in wie hohem Grade haben Sie es schon erreicht! Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisirend, und so schwebe ich, als eine Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. Dies ist es, was mir, besonders in frühern Jahren, sowohl auf dem Felde der Speculation als der Dichtkunst ein ziemlich linkisches Ansehen gegeben; denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophiren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstractionen, und der kalte Verstand meine Dichtung stört. Kann ich dieser beiden Kräfte soweit Meister werden, daß ich einer jeden durch meine Freiheit ihre Grenzen bestimmen kann, so erwartet mich noch ein schönes Loos; leider aber, nachdem ich meine moralischen Kräfte recht zu kennen und zu gebrauchen angefangen, droht eine Krankheit meine physischen zu untergraben. Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben in mir zu vollenden, aber ich werde thun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltungswerthe aus dem Brande geflüchtet. Mit Vertrauen lege ich Ihnen diese Geständnisse hin, und ich darf hoffen, daß Sie sie mit Liebe aufnehmen."

Diese Ahnung Schiller's, daß seinem Leben kein weites Ziel mehr gesteckt sei, war nur zu begründet, allein es blieben ihm doch noch zehn Jahre, in welchen im Wetteifer mit dem gefundenen, würdigsten Genossen sein Wesen erst zur schönsten Entfaltung kommen sollte. Und Göthe nahm in der That diese Kritik seiner selbst und die selbstkritisirenden Geständnisse Schiller's mit Liebe auf. Ja es ist an ihm eine Art von Hast sichtbar, alles Versäumte nachzuholen, und die Punkte, wo ihre Naturen verschieden waren, zu vermitteln. Auch äußerlich suchte er Schiller, wo er es vermochte, sein Entgegenkommen zu zeigen, und ihm Raum zu gewähren. Seit 1791 hatte Göthe die Direktion des Weimarischen Theaters übernommen. Er beeilte sich jetzt, den Don Carlos aufzuführen, und mahnte an die Malteser, von welchen er sich viel Gutes versprach. Er nahm die Verbindung mit Schiller, je größer das Vorurtheil gewesen, jetzt um so ernster und wichtiger. Ueberall fühlt er sich durch Schiller gestärkt und gefördert, und es ist aufrichtig, wenn er ihm zuruft: „Wir wollen uns mit freiem Zutrauen dieser Harmonie erfreuen."

Bald (Anfang September, da der Hof nach Eisenach ging, und Göthe störungslose Muße gewann) lud er Schillern zu einem Besuch nach Weimar ein. Bereitwillig ging dieser darauf ein, nahm Wohnung in Göthe's Hause,

und hier wurde der Geistesbund der Freunde für das Leben befestigt. Der Briefwechsel beider ward reger, das Bedürfniß eines Gedankenaustausches über Alles und Jedes in ihrem Schaffen und Leben steigerte sich zu einer fast täglichen Mittheilung. Die gewöhnlichen Posttage reichten nicht mehr, die Botenweiber zwischen Weimar und Jena wurden zu Hülfe genommen. Diese historischen Botenweiber trugen jene kostbaren Manuscripte und Briefe der größten deutschen Dichter hin und her, in Einem Korbe mit Markt- und Küchenprodukten, die auch wohl aus Göthe's in Schiller's Haus und umgekehrt als reale Beigaben wanderten. Auch als Schiller später nach Weimar übersiedelte, hörte die Mittheilung in Briefchen und Zetteln nicht auf. Die briefliche Ausbeute dieser zehn Jahre liegt in sechs Bänden vor, ein herrliches Zeugniß des Ineinanderlebens und gemeinsam einigen Schaffens der großen Freunde. „Für mich insbesondere, gesteht Göthe noch in späten Jahren, war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh neben einander keimte und aus aufgeschossnen Samen und Zweigen hervorging. Unsere beiderseitigen Briefe geben davon das unmittelbarste reinste und vollständigste Zeugniß."

Die erste Arbeit, der sie sich mit Interesse hingaben, war die Monatschrift, „die Horen," welche Schiller in den Jahren 1795—1797 herausgab. Allein weder Schiller, noch auch Göthe, so bereitwillig er hinzutrat, war eigentlich für eine derartige Arbeit gehörig vorbereitet. Eine Zeitschrift mit ihren unabläßig dringenden und Manuscript verschlingenden Forderungen verlangt rastlose Produktion oder einen tüchtigen Vorrath fertigen Materials. In beidem verrechneten sie sich. Die besten Mitarbeiter waren saumselig, den Wust konnte Schiller nicht brauchen. Bei seiner Kränklichkeit bedurfte es der beklagenswerthesten Anstrengungen, um mit eigner Arbeit die Bogen zu füllen. So erwuchs ihm aus diesem Unternehmen eine mehrjährige Qual, bei welcher der Aufwand von Kraft doch in keinem günstigen Verhältniß zu den Resultaten steht. Schiller's Beiträge freilich sind das Beste, was die Horen überhaupt brachten. So ließ er seine „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" darin erscheinen, dann die Abhandlungen „über naive und sentimentalische Dichter," dann über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten," sowie manche Gedichte und historische Aufsätze. Die Horen.

Dagegen war Göthe's Betheiligung an den Horen keine glänzende. Er gab an prosaischen Beiträgen, was jeder Andre auch hätte geben können, die „Unterhaltungen der Ausgewanderten," die Uebersetzung des Cellini, und an Poetischem zwei Episteln, und die Römischen Elegieen, welche immer eine bedenkliche Journalgabe waren. Schiller war keineswegs blind gegen diese Producte Göthe's. Er sah es als ein Unglück an (wie er an Körner schrieb), daß schon das erste Heft der Horen mit dem Ballast der „Unterhaltungen" beschwert werden mußte, allein der Name Göthe's, wie

ungünstig diesmal auch vertreten, war wichtig genug, das Publikum in Masse anzulocken. Alles in Allem pries Schiller sich glücklich, als er die Last dieser Redaktion endlich abgeworfen hatte. Das Beste, was die Horen ihm gebracht, war die enge Verbindung mit Göthe. Die geringe Bedeutung seiner Beiträge hielt er ihm zu Gute, da er wußte, daß es nur Nebenarbeiten waren und sein konnten. Denn seine Hauptthätigkeit hatte Göthe gerade in diesen Jahren auf den Roman Wilhelm Meister gewendet, allem Uebrigen konnte er nur ein geringeres Interesse widmen. Schiller empfing das Werk stückweise, wie es fertig wurde, und auch sein geistiges Interesse war während er das praktische an die Horen knüpfte, vorwiegend bei Wilhelm Meister. Ist gleich, ebensowenig wie die Horen, dieser Roman, da schon zu viel davon fertig vorlag, und Schiller und Göthe nur erst im Anfange ihres gegenseitigen Einflusses standen, noch nicht eigentlich als ein Werk gemeinsamen Strebens zu betrachten, so machte sich Göthe doch Schiller's Winke dabei zu Nutze, und es war wenigstens eine Arbeit gemeinsamer Verständigung.

Der Roman „Wilhelm Meister's Lehrjahre" erschien 1795—1796. Auch bei diesem Werke, dessen Anfänge schon in die erste Weimarische Epoche Göthe's fallen, rächte sich (ähnlich wie beim Egmont) eine fast achtzehnjährige Vertröbelung an der künstlerischen Einheit des Ganzen. Wenn man sonst die Meisterschaft der Komposition bei Göthe bewundert, so geht diese hier in angehäuften Episoden verloren, und zerfällt in Einzelheiten, deren Bindeglieder kaum als solche zu betrachten sind. Nur durch die Gestalt des Helden werden sie zusammengehalten, und damit sind sie in schwachen Händen.

Wilhelm Meister.

Göthe sagte in späteren Jahren einmal über Wilhelm Meister: „Man sucht einen Mittelpunkt darin, und das ist schwer, und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas, ohne ausgesprochne Tendenz, die blos für den Begriff ist." Ohne Zweifel, allein eine Tendenz oder vielmehr eine Idee liegt diesem Roman dennoch zu Grunde. Sie mochte ihm gleich anfangs vorschweben, oder er mochte sie später hineinarbeiten, sie ist da, aber sie bleibt ungelöst. Sie besteht darin — und Alles ist darauf angelegt, der Held wird immer unter diesem Gesichtspunkt gezeigt — daß ein an sich schwacher Charakter sich durch die erfahrungsreiche Mannigfaltigkeit des Lebens zur Selbstständigkeit entwickeln soll. Wilhelm Meister geht durch die Erfahrungskreise verschiedner Lebensstufen und Stände, fertige Persönlichkeiten scheinen überall Einfluß auf ihn zu gewinnen, ihn zum Widerspruch, zum Handeln herauszufordern. Und doch handelt er nicht, läßt sich treiben und bestimmen, bleibt in stetem Schwanken, und sein Charakter ist am Schlusse so unselbständig als zu Anfang.

Doch ist es nicht das Leben allein, was den Helden erziehen soll, sondern auch die Kunst. Ja diese ist so stark betont, daß der Gedanke ebenso

nahe liegt, die Tendenz sei überhaupt auf die Kunst gerichtet, und es handle sich nur um das Verhältniß des Künstlers, hier des Schauspielers, zum Leben. Zum Austrag ist dies aber auch nicht, ja nicht zu halbwegs erschöpfender Entwicklung gekommen. Im Ganzen beschränkt es sich auf einen gedankenreichen Dialog über die Kunst, ausgesponnene Reflexionen, die allein dem Dichter, selten den Gestalten angehören können, welche sie äußern.

Zu diesen beiden Elementen, Leben und Kunst, tritt nun ein erziehendes drittes Element, die Mystik einer geheimen Verbrüderung. Diese Versteckspielerei und leere Geheimnißkrämerei war Göthe immer noch nicht und wurde sie auch sobald nicht los. Es ist schon gesagt, wie schnell Schiller damit fertig wurde, wie er ein Zeitinteresse, das auch ihn beschäftigte, im Geisterseher abthat, da ihm ein tieferer Gehalt nicht abzugewinnen war. Es sei hier noch auf ein Gedicht von Schiller hingewiesen, „Das verschleierte Bild zu Sais." Dem Schüler, voll von des Wissens heißem Drange, läßt es keine Ruhe, bis er den Schleier gehoben, der die Mystik verbirgt, die man ihm als Wahrheit verhüllt. Und als er ihn gehoben, stürzt er für todt zusammen — warum? Aller Wahrscheinlichkeit nach aus Schreck über die Enttäuschung, weil er nichts dahinter gefunden hat. Auch im Wilhelm Meister soll hinter der geheimnißvoll symbolischen Wirthschaft in Lotharios Thurm-Zimmer sehr viel Tiefes und Großes verborgen sein; da aber die Hüter dieses Heiligthums, Lothario und Jarno, keineswegs Persönlichkeiten sind, zu denen man ein Vertrauen gewinnt, noch ihrer sittlichen Bedeutung eine Bevormundung zugestehen kann, so macht der hohe Ernst dieses mysticirenden Treibens auf uns gradezu einen belustigenden Eindruck, und der Charakter des Helden, der sich davon zum Besten haben läßt, kann in unsrer Achtung nicht gewinnen.

Dagegen ist die Darstellung des Lebens von höchster Vollendung. Der Wechsel der Scenerie, der Lebenskreise, der Gestalten, die Mannigfaltigkeit der Charaktere, ihre Gruppirung, die Färbung und Zeichnung der Situationen, ist aus der unerschöpflichen Fülle Göthischer Anschauung, Beobachtung und Lebens- und Menschenkenntniß genommen, und mit vollendeter Wahrheit herausgebildet. Für Schiller, der sich besonders durch die ihm fehlende Kraft objektiven Beobachtens und Gestaltens bei Göthe mächtig angezogen fühlte, war die Arbeit am Wilhelm Meister fast eine Herzensangelegenheit, und das große Entzücken, womit er sich über den Reichthum an Schönheit verbreitete, ist durchaus zu verstehen. Ihn erfreute die zur Poesie erhobne reale Welt in künstlerisch durchgeführten Einzelbildern, deren eindringliche Wahrheit ihn über die Mängel künstlerischer Struktur des Ganzen hinwegsehen ließ. Zwar gesteht er dem Freunde, „daß er wohl die Stätigkeit, aber noch nicht die Einheit recht gefaßt habe," obwohl er nicht zweifelt, daß er über diese noch völlige Klarheit erhalten werde, „wenn bei Produkten dieser Art die Stätigkeit nicht schon mehr als die halbe Einheit ist." Er kommt auf

diesen Kardinalpunkt nicht wieder zurück, sondern bleibt in seinen noch lange wiederholten Betrachtungen bei der „Wahrheit, dem schönen Leben, der einfachen Fülle dieses Werks" stehen. Er rechnet es zu dem schönsten Glück seines Daseins, daß er die Vollendung dieses Produkts erlebte, daß sie noch in die Periode seiner strebenden Kräfte falle, daß er aus dieser reinen Quelle noch schöpfen könne. „Das schöne Verhältniß, das unter uns ist, macht es mir zu einer gewissen Religion, Ihre Sache hierin zu der meinigen zu machen, alles was in mir Realität ist zu dem reinsten Spiegel des Geistes auszubilden, der in dieser Hülle lebt, und so in einem höheren Sinne des Worts den Namen Ihres Freundes zu verdienen. Wie lebhaft habe ich bei dieser Gelegenheit erfahren, daß das Vortreffliche eine Macht ist, daß es auf selbstsüchtige Gemüther auch nur als eine Macht wirken kann, daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit giebt, als die Liebe."

In der That bleibt diesem Roman trotz seiner Mängel noch ein hoher Werth, aber eine eigentlich literarhistorische Bedeutung wie der Werther gewann er nicht, er machte nicht wie jener eine Epoche für die Zeit. Er gehört zu Göthe's hervorragendsten Werken, aber, um es zu wiederholen, die lange Hindehnung der Arbeit und die Verschiedenheit der Stimmungen wirkte ungünstig auf die künstlerische Einheit desselben. Ohne Einfluß blieb aber auch dieser Roman nicht, er ist als der Grundstein der späteren Kunstnovellen zu betrachten, die nach seinem Vorgang sich in Reflexionen über allerhand Kunstgegenstände, meist auf der Folie einer nur dürftigen Handlung bewegen.

Göthe selbst täuschte sich nicht, weder über den Charakter seines Helden, noch über den Mangel innerer Geschlossenheit des Werkes. Einmal schickt er an Schiller ein Stück des Manuscriptes seines „Wilhelm Schüler," der nur durch Zufall den Namen „Meister" erwischt habe; und am 12. Juni 1796 hat er an den Freund die Frage auf dem Herzen: „Wo die Lehrjahre schließen, die eigentlich gegeben werden sollen, und in wiefern man Absicht hat, künftig die Figuren etwa noch einmal auftreten zu lassen? „Ihr heutiger Brief deutet mir eigentlich auf eine Fortsetzung des Werks, wozu ich denn auch wohl Idee und Lust habe. Was rückwärts nothwendig ist, muß gethan werden, sowie man vorwärts deuten muß, aber es müssen Verzahnungen stehen bleiben, die, so gut wie der Plan selbst, auf eine weitere Fortsetzung deuten." Allein diese Fortsetzung kam erst nach 26 Jahren zu Stande, als Schiller längst abgeschieden war. „Wilhelm Meisters Wanderjahre," die im Jahr 1821 erschienen, sind, da der Stoff nicht genug hergab, nichts anders, als eine Reihe zufällig zusammengekommener Novellen, die unter gemeinsamer Firma gehen. Es ist ein Werk der absterbenden Kraft Göthe's, in welchem wenig von dem zu finden ist, was ihn als Dichter groß machte. —

Das eigentlich gemeinsame Schaffen Schiller's und Göthe's begann in den Musenalmanachen, welche Schiller in den Jahren 1796—1800 herausgab. Es hielt sich vorerst auf dem Gebiete der Lyrik, berührte darauf das epische, um endlich in konsequentem Aufsteigen im Drama seinen Gipfel zu finden. Ehe wir jedoch die Revolution schildern, welche besonders der zweite Musenalmanach in der Literatur hervorrief, betrachten wir vergleichend die Bedeutung der beiden Dichter als Lyriker.

Die ersten Lieder von Göthe, die auf uns gekommen sind, zeigen sein Gefühl noch in naturgemäßer Unfreiheit. Ein gewisses epigrammatisches und frühreifes Wesen in seinen Leipziger Studienjahren, welches eben noch die menschliche Unreife beweist, mußte erst überwunden und abgeworfen werden. Aber sobald er in Straßburg und Sesenheim seine ersten menschlichen Erfahrungen machte, ist auch bereits seine tiefere poetische Ader geöffnet, und hier schon läßt er einige jener Lieder erklingen, deren zauberischer Macht naiv schönen Jugendgefühls nichts an die Seite zu setzen ist. Es war ein durchaus neuer Ton, aus welchem Göthe sang, derselbe, der aus dem Volksliebe klingt, der der Natur, der unmittelbaren Empfindung, der inneren Wahrheit. Wo er diesen, der seinem eigensten Wesen angehörte, festgehalten, ihn selbst mit seiner künstlerischen Entwicklung verschmolzen hat, gelang ihm vorwiegend Vollendetes. Göthe als Lyriker.

Aber es ist nicht ein einziger Ton, aus dem er singt, nicht ein einziger Charakter, oder eine einzige Lebensstimmung, wie sie wohl bei andern Lyrikern der ganzen dichterischen Individualität ein Gepräge giebt. Göthe's universale Natur glich auch in der Lyrik der schöpferischen Kraft der großen Natur, die über einen unendlichen Reichthum von Erscheinungsformen gebietet, und in jeder einzelnen ein selbständiges Individuum erschafft. So hat Göthe für jede Stimmung einen bestimmten Ausdruck in der Dichtung, und unendlich mannigfaltig, wie die Empfindungen der ganzen Menschheit zusammen, sind die Töne, über die er zu verfügen hat. Trauer und Lust, zwei Gegensätze allgemeiner Art, charakterisiren sich bei ihm so hundertfältig verschieden, daß auf jedem der getrennten Gebiete wiederum unzählige Gegensätze der Stimmung hervortreten. Daher ist jedes seiner Gedichte ein selbständiges poetisches Wesen, das, wenn es gleich mit einem andern aus der gleichen Stimmung hervorgegangen ist, doch durch besondern Gefühlston, Ausdruck und Form sich zum besonderen Ganzen zusammenschließt. Wie jedes Gedicht bei Göthe immer aus einem bestimmten Lebenszustand hervorgegangen ist, so ist, unendlich wie die Eindrücke und Berührungspunkte des Gemüths mit dem Leben, die Mannigfaltigkeit in ihnen verschieden gefärbt und abgetönt. Bei einem solchen Reichthum ist es nicht möglich, seinen Gedichten im Einzelnen gerecht zu werden, wir können sie nur, in Gruppen gefaßt, flüchtig überblicken.

Die Grundstimmung ist immer naiv, von der unmittelbaren Anschauung oder Berührung mit dem Leben ausgehend. Dies tritt am tiefsten in seinen Liebesliedern entgegen, und hier ist es erstaunlich, wie in einem Menschen alle innere Erfahrung, Erfahrens- und Empfindungsfähigkeit zum Ausdruck gelangt, die der ganzen Menschheit zugetheilt ist. Von der jugendlichen Unbefangenheit an, der die Liebe noch ein heitres Spiel ist, bis zum letzten ergreifenden Aufschrei der Leidenschaft, sind alle Stimmungen des Gemüths durchlaufen. Kecker Genuß, Muthwille, reines Glück der Liebenden; erster Verlust, tiefes Leid, Wonne der Wehmuth; inneres Aufraffen, sorglose Lebenslust des Musensohns, neues Ergriffensein von tieferer Leidenschaft; innerer Kampf gegen drückende Bande, Ringen nach Freiheit, und entzücktes Aufjauchzen selbst unter schwer getragnen Fesseln des Herzens. Ueberall eine Wärme, Herzlichkeit, Innigkeit, eine Wahrheit, die wie Naturmacht zum Mitempfinden zwingt. Dazu kommt eine Herrschaft über die Form, welche oft mit den unscheinbarsten Mitteln, nämlich mit dem ursprünglichen Ausdruck des Gemüths, wie das Volkslied, das Vollendetste leistet. Die Plastik der Form war Göthe angeboren, ein sicherer künstlerischer Takt leitete ihn bereits, ehe er noch die Dichtung mit Bewußtsein als hohe Kunst ergriff. Sogar in seiner Frankfurter Geniezeit, da er im Götz von Berlichingen der dramatischen Form Hohn sprach, kam in seiner Lyrik schon diese plastische Kraft zur Erscheinung. Man nehme nur das Gedicht „der Wanderer," welches er den Göttinger Genossen für ihren Almanach sandte: es sind reim- und regellose Verse, fast unrhythmisch, und dennoch wie einheitlich geschlossen und abgerundet ist das Ganze! Bei wunderbarster Stimmung ein Landschafts- und Genrebild, das sich mit den sichersten Zügen ausprägt und zum Gemüth bringt. Mit keinem Worte ist gesagt, was dieser Wandrer, der über Ruinen hingeschwundner Kunst schreitet, etwa erlebt oder zu vergessen hat, und doch, seine Empfindung beim Anblick des neuen Lebens, das sich zwischen den Trümmern eingenistet, beim Anblick des jungen Weibes und ihres Kindes, welche Blicke eröffnet sie in sein Leben, in seine Vergangenheit und Zukunft! Und das einzig und allein auf der Grundlage eines fest umrissenen, konkreten Falles und Gebildes. Diese sinnlich plastische Kraft, die ihn unentwegt das Richtige finden läßt, leitete ihn überall, er mochte sich in Formen begeben, wie er wollte, selbst da, wo er formsuchend oder gegen die Form sich seinem Instinkt überließ.

Dies wird man in einer Reihe von Gedichten bestätigt finden, die, den Lebensjahren nach weit auseinander liegend, zum Theil in seiner stürmerischen Zeit, zum Theil in der Zeit künstlerischer Lebensvollendung gedichtet, trotz ihrer rhythmischen Willkür doch unter der Weihe eines reinen und tiefen Kunstgefühls entstanden. Es sind jene hymnusartigen Gesänge gemeint, wie Prometheus, Ganymed, Meine Göttin, Gesang der Geister über

den Wassern, das Göttliche, Grenzen der Menschheit, ja sogar in jenen phantastisch regelspottenden Rhapsodieen wie Schwager Chronos, Wanderers Sturmlied, und Harzreise im Winter ist der künstlerische Takt noch zu erkennen.

Wie Göthe jedes Gedicht der unmittelbaren Anregung durch das Leben, durch den Moment, verdankte, so gab er dem Leben und der Gelegenheit auch gern ein dichterisches Geschenk zurück. Eigentlich, sagt er, sollte jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sein; und bei ihm war das in der That der Fall, da jedes aus der Berührung mit dem lebendigen Ereigniß, ob gering oder bedeutend, also aus der Gelegenheit hervorging. Aber auch für die Gelegenheit, wobei der gegebene Fall durch das poetische Weihegeschenk erst zur Bedeutung erhoben wurde, fand er stets das geeignete Wort, den rechten Stimmungston. Das Gelegenheitsgedicht ist die niedrigste Stufe der Poesie, und doch kann der Dichter von hier aus zur höchsten emporschreiten; überdies ist es der Prüfstein für die objektive Kraft des lyrischen Dichters. Denn hier muß er den gegebenen Fall mit seiner Zufälligkeit als poetisches Material verwerthen, dem außerhalb seiner Individualität liegenden eine poetische Seele einhauchen, und aus vielleicht ganz Unwesentlichem und Zufälligem ein Allgemeines und ein künstlerisches Ganzes bilden. Dem rein subjektiven Dichter wird dieß nicht gelingen, er wird immer nur seine Stimmung, seine Individualität sich darin abspiegeln lassen, daher war Schiller, der ohnehin den Zufälligkeiten des Lebens wenig für die Dichtung abgewinnen konnte, hierin nicht auf seinem Felde. Göthe dagegen fand leicht die Stimmung dazu, seine Gelegenheitsgedichte sind außerordentlich zahlreich. Ob er zu Hof- und andern festlichen Zwecken dichtete, ob er Theaterprologe verfaßte, ob er sich an Personen wendete, überall ist dem Zweck ein Gedanke abgewonnen und dem Gedicht ein Inhalt gegeben. Das Höchste in dieser Gattung aber leistete er in geselligen Liedern und Gesängen. („In allen guten Stunden" — „Mich ergreift, ich weiß nicht wie" — „Ich hab' mein Sach auf nichts gestellt" — „Wir sind hier versammelt zu löblichem Thun" u. a.) In diesen ist die ursprüngliche Zweckdienlichkeit zur Allgemeinheit geworden, sie treffen nicht nur, sie regen für jede ähnliche Gelegenheit den entsprechenden Ton an, es sind vollendete Stimmungslieder von poetischer Bedeutung. —

Jene angeborne Plastik des Ausdrucks wurde bei Göthe, je mehr er zu einem bewußten künstlerischen Streben heranwuchs, durch ein immer ernsteres Formstudium geregelt. Den größten Einfluß hatte auch hier sein Aufenthalt in Italien und die Beschäftigung mit den Dichtern des Alterthums. Das antike Versmaaß wurde ihm das Gefäß, in welches er den Gehalt seines künstlerisch geläuterten Wesens füllte. Doch beschränkte er sich auf den Hexameter und Pentameter, das elegische Versmaaß. Seiner Römischen Elegieen

ist schon gedacht. Er behandelt darin ein sinnliches Verhältniß mit naiver Freiheit, vielen zum Anstoß, aber ohne Verletzung des künstlerischen Taktes. Die Venetianischen Epigramme gehen zum Theil über den bloßen epigrammatischen Einfall hinaus, und erweitern sich zu ausgeführteren gedankenreichen Betrachtungen, sogar zu kleinen Lebensbildern. Diese erheben sich zum Idyll im Neuen Pausias, und in dem wunderbar schönen Gedicht Alexis und Dora. Die reine Elegieenform und Stimmung bewahren Amyntas und Euphrosyne, das erste eine verzehrende, das ganze menschliche Wesen zum Opfer bringende Liebe schildernd, das andre eine Klage um den Tod eines von den Musen reichbegnadeten Lieblings. In all diesen Dichtungen herrscht ein Maaß, eine ruhige Schönheit und innere Vollendung, die den bildenden Künstler im Dichter verschmolzen zeigen.

Einen ganz andern Bildungsgang hatte Schiller's von Göthe's wesentlich verschiedne Lyrik durchgemacht. Die Unterschiede von Göthe's naiver und Schiller's sentimentaler Natur, oder wie man sie sonst noch bezeichnen will, sind so oft untersucht und dargelegt worden, daß wir uns nicht zu lange dabei aufhalten wollen. Es sei hier auf die kritischen Selbstbekenntnisse Schiller's an Göthe, die wir oben anführten, hingewiesen. Am treffendsten werden sie immer nach den Gegensätzen von objektiv und subjektiv bezeichnet. Göthe nimmt die Welt der Erscheinungen unbefangen hin, giebt sich in seiner dichterischen Persönlichkeit in ihnen auf, und läßt in der Darstellung der Dinge ihr eignes allgemeines oder besonderes Wesen poetisch zum Ausdruck kommen. Schiller sieht die Welt als ein unnahbares Fremdes, das er nur dadurch erfassen kann, daß er es seinem inneren Wesen assimilirt. Sein Idealismus stellt die reale Welt unter den Gesichtspunkt seiner dichterischen Persönlichkeit, er giebt den Erscheinungen in der Darstellung den Ausdruck seiner subjektiven Anschauung und Natur. Ein pathetischer und reflektirender Zug bildete sich dabei früh in ihm aus.

Schiller als Lyriker.

Der schwere Kampf zwischen aufgedrungenen Pflichten und dem Genius seiner Dichtung, welchen Schiller in der Jugend durchzuringen hatte, bestimmte den Charakter seiner ersten lyrischen Produkte. Er sah von dem Leben nur das, was ihm feindlich entgegen trat, und so machte sein Idealismus ihm aus dem Leben überhaupt eine feindliche Macht, der er sich mit herausforderndem Trotz widersetzte. Es fehlte ihm das feinere Organ, die Wirklichkeit, die Erscheinungen, die Menschen näher zu beobachten, er sah sie nur mit den Augen seiner Einbildungskraft, in welcher sich die Unterschiede von ideal und real als den schroffsten Gegensätzen von gut und schlecht entsprechend fixirten. Jede ihn beschränkende Erfahrung wirkte daher auf ihn als eine Herausforderung, als ein hassenswerther Eingriff in seine idealen Rechte, und wurde von ihm in das große Schuldbuch der Welt und des Schicksals geschrieben. Wir gehen über die ersten formlosen, wild über-

schwänglichen, rhetorischen, im Ausdruck unwahren und rohen Jugendgedichte hinweg. Bei Gelegenheit der Anthologie ist oben schon von ihnen gesprochen worden. Sie sind poetisch werthlos, wie sehr sich auch die Phantasie, die Gewalt der Empfindung einer großartig angelegten Individualität darin ausspricht.

Der ungeheure Trotz des dichterischen Bewußtseins, der menschlichen Freiheit, gegenüber den Schranken des Lebens, tobte sich mit den Jahren aus, allein es waren doch noch dieselben Grundeigenschaften der ersten Periode, welche Schiller in die zweite seiner Lyrik mitbrachte. Eine Ausgleichung zwischen Ideal und Leben ist nicht gefunden, der Dichter ist unversöhnt mit den Gegensätzen zu einer trostlosen Resignation gelangt. Und um so verzweiflungsvoller ist diese, da ihm das, was ihn einzig getragen und erfüllte, das Ideal, unvereinbar mit dem realen Leben scheint, mit der Welt, die er verschmäht, da er ihre Rechte nicht anerkennen will. Nun kann er nur trauernd klagen über die goldene Zeit, die treulos von ihm scheidet, und „der rauhen Wirklichkeit zum Raube," seine Ideale „hinab in's Meer der Ewigkeit" schwinden sehen. Aber nicht allein seiner eignen Verlassenheit von dem Schönsten was er besaß giebt er sich hin, das ist nur ein verlorner Strahl von der Herrlichkeit, welche die Menschheit überhaupt verloren hat. Die Götter Griechenlands sind es, die Poesie der glänzendsten Nation, deren Verlust er leidenschaftlich beklagt, ohne den tief sittlichen Ersatz für das formell Schöne in's Gegengewicht zu legen. Allein trotz dieser Flucht aus dem Leben, auf der er den entflohenen schönen Träumen der Welt nachfolgt, kleidet sich sein Gefühl und sein Denken in diesen Gedichten bereits in eine außerordentliche dichterische Hoheit. Mit größerer Herrschaft über die Form hebt er sich im Schwung seiner Phantasie empor, und schüttet in beredten Wendungen den Reichthum von Empfindungen und Gedanken aus.

Und jetzt findet er, wenn auch keine volle Versöhnung mit der Welt, doch einen reichen Ersatz für seine Ideale, nämlich durch die Kunst. Ist sie doch das reine und fruchtbare Gebiet, auf welchem die höchsten Ideale zur Wirklichkeit werden. In dem Gedicht „die Macht des Gesanges" schildert er nur erst eine Kunst in ihrer das ganze Gemüth aufwühlenden und zu veredeltem Dasein fortreißenden Gewalt, bald jedoch erkannte er in der Kunst überhaupt die Mission zur Erziehung und Veredlung der Menschheit.

Er gelangte dahin auf einem Umwege, und zwar durch das Studium der Geschichte und Philosophie. Wie viel die historische Arbeit ihm für seine mangelnde Welt- und Menschenkenntniß ersetzte, wie sie ihn auf einen höheren Standpunkt brachte, von wo aus er die Beobachtung und den klaren Blick für die Entwicklung der Völker, der Menschen in ihrer Gesammtheit gewann, ist oben schon auseinandergesetzt worden. Unendlich bereichert ging er aus diesen Studien hervor, und die Beschäftigung mit der Philosophie war es,

welche die gewonnene Masse von Anschauungen und Ideen zu einem gegliederten Ganzen ordnete. Es waren daher weniger Empfindungen, als vielmehr Gedanken, die er poetisch verwerthete. Seine Lyrik wurde eine vorwiegend reflektirende, in großen Ideenzügen sich ergehende, worin Phantasie, Wärme des Gefühls, alle dichterischen Elemente, mehr in eine dienende und fördernde Stellung zur erhabenen Sentenz traten. Das erste großartige Gedicht dieser Zeit ist „die Künstler.“ Auf der Höhe des modernen Kulturlebens stehend, überblickt er darin die Entwicklung des Menschengeschlechts im Sinne der Schönheit und Wahrheit. „Nur durch das Morgenthor des Schönen drangst du in der Erkenntniß Land“ — die Kunst in ihren frühsten kindlichen Anfängen war die erste Bildnerin der Menschheit, und wie sie sich entwickelte, führte sie erst zum Forschen nach der Wahrheit, zur Wissenschaft, welche wiederum mit allen ihren Entdeckungen, ihr, der älteren Schwester, der höchsten Bildnerin der Menschheit, dienen muß. Der Künstler, vorwiegend der Dichter, hat in allen Zeiten das erhabenste Lehreramt: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben.“ Durch die Kunst wird das Leben zur Idealität erhoben. In diesem tiefsinnig erhabenen Gedicht ist die philosophische Betrachtung in das reichste poetische Gewand gekleidet, jeder Gedankenschritt vom dichterischen Bilde phantasievoll und bedeutend begleitet, es vereinigen sich darin Anmuth und Würde zu schöner Einheit.

„Die Künstler.“

Betrachtet Schiller die Welt in den „Künstlern“ nur aus dem Gesichtspunkte der Kunst, so schreitet er in der Elegie „der Spaziergang“ zu einem umfassenden Ueberblick der Kulturentwickelung fort. An eine Reihe von Landschaftsbildern knüpft er, von den einfachsten Kulturzuständen ausgehend, das innere Wachsen der Menschheit, welches sich auch in ihrem Verhältniß zur äußeren Natur kund giebt. Die höchste Bildungsstufe verfällt der Ausartung, die auch wieder mit der Verwüstung des nährenden Bodens Hand in Hand geht, läßt die Gährung in Revolution ausbrechen, aus deren entfliehenden Wetterwolken die Sonne dem neuen Geschlecht zu neuer kraftvollerer Entfaltung leuchtet. Ideale Interessen sind es überall, welche die Menschheit in ihrem innersten Wesen zum Fortschreiten treiben, träten dieselben gleich in reale Entwicklungsformen, die sich wie ein Gegensatz zu jenen darstellten.

Wie täuschend und niederdrückend diese auch in ihrer Zufälligkeit sein mögen, der Dichter ist zu der Ueberzeugung gekommen, daß jene idealen Mächte, Freiheit, Sittlichkeit, Religiösität dennoch die Welt beleben. „Dem Menschen ist aller Werth geraubt, wenn er nicht mehr an die drei Worte glaubt“ (die Worte des Glaubens). Und selbst aus jenen parallel gedichteten „Worten des Wahns“ ruft er begeistert: „der Freie wandelt im Sturme fort.“ — Eine reine Gesetzmäßigkeit sieht er in allen Erscheinungen sich durch alle chaotischen Wirrungen siegreich retten, und der Verwandlungen Spiel selbst im Tanze lenken. Wie hier „Jeder ein Herrscher,

frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet," so ist es doch das Gefühl des Taktes, welches die Ordnung in der bewegten Gestalt bestehen läßt; und so, wie hier im Kleinen, ist im Großen die Welt nach festen, ihr innewohnenden Gesetzen geregelt. Wo aber im Verein der Menschen Zwietracht und feindlich gehässige Kräfte sich befehden, da giebt er den Frauen das hohe Amt, mit dem Scepter der Sitte zu vereinen, was ewig sich flieht; in der „Würde der Frauen" wird die reine Flamme der Idealität gehütet, und für die Jahrhunderte bewahrt.

Diese reflektirend betrachtende Dichtungsgattung Schiller's findet ihren vollendetsten Ausdruck in dem Lied von der Glocke. Von jener allgemeineren Ueberschau der Kulturverhältnisse kehrt er hier in den engeren Kreis der Menschen, in die Stadt und die Gemeinde, in das Haus und die Familie, doch nicht ohne Ausblicke in den Zusammenhang des kleinen Gesammtwesens, wie des Einzelnen, mit dem Staat mit dem großen Weltleben. Wie der Glockenton alle Stufen des bürgerlichen Daseins begleitet, und auf jeder eine für den Menschen andre Bedeutung hat, so stellt der Dichter die Glocke gleichsam als ein Symbol des Bürgerthums hin. Während er sie in der Werkstatt des Meisters entstehen läßt, anticipirt er in fast dramatischer Weise alle Momente ihrer künftigen Bestimmung, um sie in lebendigen Bildern vorüber zu führen. Es sind drei Elemente, welche sich geistvoll und geregelt in einander flechten: die verschiedene Stadien des Gusses durch Meister und Gesellen; die Anwendung auf das Leben, und seine Ausmalung; endlich die Reflexion, welche die Gedankensumme der Handlung und des Bildes zieht. Diese Dreiheit ist aber in meisterhafter Weise zur Einheit verschmolzen, dadurch, daß der Meister selbst dem Bürgerthum, dessen Lebensphasen er schildert, angehört, also als Hauptgestalt in der Mitte steht, und ebenfalls den Gedankeninhalt, der sich an sein Werk knüpft, selbst ausspricht. So erhebt er sich zu einer Gestalt von Bedeutung, um so mehr, da er als ein Vertreter eines freien, tüchtigen, kräftigen Bürgerthums hingestellt ist. Alle Ideen, die er entwickelt, knüpfen sich an das Nächste, nicht um große Kulturkreise zu durchlaufen, sondern um, von seinem Handwerk ausgehend, aus der kleinen Welt des Daseins ein Resultat zu ziehen. Für Schiller's dichterische Lebensanschauung ist das Gedicht darum so wichtig, weil sein Idealismus sich hier mit der realen Welt völlig ausgesöhnt zeigt, weil er alle poetischen Motive, die er sonst nur auf der Flucht aus der Realität zu erhaschen suchte, hier aus der Wirklichkeit nimmt, und, in einer für seine Natur bewundernswürdigen Objektivität, mit seinem Wesen gegen das der Dichtung zurücktritt.

Die Glocke.

Das Gedicht fällt schon in die Zeit mehrjährigen gemeinsamen Schaffens mit Göthe, und zeigt, wie sehr Schiller bestrebt war, sich dem Naturell seines Freundes innerlich anzunähern. Von seinen eigensten Vorzügen brauchte er

dabei nichts aufzugeben. Vor Allem ließ er nach formaler Seite Göthe's Einfluß auf sich wirken, und zeigte darin eine Bildsamkeit, die in Erstaunen setzt. Man vergleiche seine frühsten Gedichte mit denen aus späterer Zeit, so sieht man aus ihrem Abstand nicht sowohl eine Entwicklung, sondern eine vollständige Umwandlung hervortreten. Auf die wilde Phantasie seiner Stuttgarter Zeit ist eine künstlerische Formhöhe gefolgt, deren Möglichkeit in jenen Produkten kaum vorgebildet erscheint. Und wie sehr Schiller sich seiner subjektiven Eigenheit zu entäußern und mit Göthischen Organen zu singen bestrebt war, zeigen Gedichte, wie „die Erwartung" und „das Geheimniß," wundervoll melodische Klänge, die in erster Reihe in seiner Lyrik stehen. Ganz aber gelang ihm das eigentliche Lied niemals, obgleich sich viele seiner Gedichte für den Gesang eigneten.

Noch während Schiller die Horen redigirte, hatte er zugleich die Herausgabe eines Musenalmanaches übernommen, an welchem auch Göthe sich betheiligte. Der erste erschien auf das Jahr 1796. Beide Dichter traten darin in der ganzen Größe und Vollendung ihrer Lyrik auf, so daß alle übrigen, die dazu beigesteuert, dahinter verschwanden. Schiller lieferte unter Anderem „die Macht des Gesanges," den „Tanz," „die Ritter des Spitals" (später betitelt: die Johanniter), „die Würde der Frauen"; Göthe gab noch reichlicher: „Alexis und Dora," die „Venetianischen Epigramme," die „Musen und Grazien in der Mark" (Satire auf Schmidt von Werneuchen, den märkischen Verskünstler), mehrere der schönsten Lieder, wie „Nähe des Geliebten", und vieles Andre.

Musenalmanach 1796.

Allein bei dem literarischen Verkehr der Freunde, hier wie an den Horen, bemächtigte sich ihrer ein immer wachsender Unwille gegen Schriftsteller und Publikum. Denn in der That hatten sie nur einen kleinen Kreis, der ihre Dichtungen zu würdigen und zu schätzen wußte. Wenn es ihnen auch nicht an Anerkennung fehlte, so gab es ebensoviele Stimmen des Mißwollens, der Gehässigkeit, mit der untergeordnete Schriftsteller und Kritiker, gedrückt von der Bedeutung der beiden Größeren, ihrer schlechten Gesinnung Luft machten. Der große Haufe lief wie immer und überall dem Gemeinen und Schlechten nach, oder verstand keinen Unterschied zu machen zwischen dem Besten und Schlechtesten. Don Carlos oder Egmont wurden im Theater gleichgestellt mit Kotzebue's „Menschenhaß und Reue," oder Zschocke's „Abällino der große Bandit." Während Göthe's Iphigenie und Tasso unverstanden oder gar gemißbilligt vorübergingen, mußte der Dichter es erleben, daß in Weimar unter seinen Augen Kotzebue und Iffland mit ihren Erbärmlichkeiten das Theater beherrschten, ja er als Leiter des Theaters mußte diese Stücke aufführen lassen, wenn das Theater aufrecht erhalten werden sollte. Der Geschmack war elend, das Urtheil im Ganzen roh und ungebildet. Im eignen Lager waren die Freunde nicht sicher vor Feindseligkeiten und Ränken.

Herder, der zu den Horen wie zum Musenalmanach beigesteuert hatte, war stets wetterwendisch, und wenn die üble Laune ihn überkam, that er Alles, um den Verbündeten zu schaden. Als Jean Paul, vor dessen ersten zwischen Thränen und Lachen schwankenden Formlosigkeiten Schiller und Göthe eine Art von Grauen empfanden, als dieser nach Weimar kam, schloß Herder sich ganz besonders an ihn an, und erhob ihn um so höher, als Göthe ihn ablehnte. Wenn Jean Paul's Ungeschmack in Weimar mit Entzücken aufgenommen wurde, so war damit Göthe's Werk so gut wie zerstört. Wieland, auch im Umsehn für und wider zu stimmen, war mit seinem „Merkur" von jenen Gefühlsleuten bald gewonnen. Dazu kam ein jüngerer Nachwuchs von Dichtern, die Schlegel und Tieck, welche sich vorlaut machten, und es besonders auf Schiller abgesehen hatten. Auch Nicolai, der alte Schreier in Berlin, klärte noch immer auf, obgleich sein Tag schon längst zu Ende gegangen war, und bekrittelte was er nicht verstand; während der Musiker Reichardt, der damals ein Journal „Deutschland" herausgab, sich als eine neue, über Alles wegurtheilende Stimme geltend machte. Das Publikum war wie immer leicht zu lenken, wenn man nur die Mittel zu handhaben wußte. Dies erkannten die Freunde in Weimar und Jena, und, wie groß einst Schiller's Vertrauen gewesen, mit dem er sich dem Publikum zugewendet, so groß wurde jetzt seine Verachtung desselben. Beide beschlossen ein Strafgericht gegen das literarische Treiben ihrer Zeit, wie es noch nie vor ihnen gewagt worden war.

Von Göthe war die Idee ausgegangen, ein Dutzend Epigramme (nach Art des Martial, den er um diese Zeit gelesen hatte) auf einige Zeitschriften zu machen, eine Idee, die Schiller ganz prächtig fand, und weiter auszubilden suchte. Seine Kampflust wuchs während der Redaktion der Horen, und theilte sich Göthen mit. Man blieb nicht mehr bei Zeitschriften stehn, immer größer wurde der Kreis derer, die ein Xenion (Gastgeschenk) von ihnen erhalten sollten, und endlich beschloß man, alle Persönlichkeiten der gegenwärtigen Literatur zu bedenken. Es waren nicht immer satirische oder beißende Epigramme, manche auch wohlwollend, andre sogar ganz allgemein einen guten Gedanken oder Einfall enthaltend. So stieg man von Dutzenden zu Hunderten, und endlich wurde das Tausend voll gemacht. Die Arbeit war eine gemeinsame; zuweilen gab der Eine den Einfall, und der Andre machte die Verse, oder der Eine machte den Hexameter, der Andre den Pentameter.*)

Xenien-almanach 1797.

*) Da bei einer Menge Distichen dadurch das Eigenthumsrecht zweifelhaft wurde, beschloß man, daß jeder von beiden die Xenien ungetrennt in seine Werke, als eine untrennbare und durchaus gemeinsame Arbeit aufnehmen sollte. Der Pakt wurde freilich nicht gehalten. Sowohl Schiller wie Göthe wählten später manches Epigramm für die Sammlung ihrer Gedichte aus, der ganze Xenienstock aber blieb von den beiderseitigen Werken ausgeschlossen. Er wurde durch Separatabdruck vervielfältigt.

„Die erste Idee der Xenien (sagt Schiller) war eigentlich eine fröhliche Posse, ein Schabernack, auf den Moment berechnet, und war auch so ganz recht. Nachher regte sich ein gewisser Ueberfluß, und der Trieb zersprengte das Gefäß." Es galt nun, das Ganze in eine künstlerische Ordnung zu bringen, ein Geschäft, dem sich Schiller unterzog. Die rein poetischen und philosophischen, kurz die unschuldigen Epigramme wurden ausgesondert, und unter dem Titel: „Votivtafeln" im vorderen Theile des Almanachs gebracht, während die „lustigen" unter dem Namen Xenien ein eignes Ganze bilden sollten. „Auf einem Haufen beisammen, und mit keinen ernsthaften untermischt, verlieren sie sehr vieles von ihrer Bitterkeit, der allgemein herrschende Humor entschuldigt jedes einzelne, und zugleich stellen sie ein gewisses Ganzes vor. Und so wären die Xenien zu ihrer ersten Natur zurückgekehrt, und wir hätten doch auch zugleich nicht Ursache, die Abweichung von jener zu bereuen, weil sie uns manches Gute und Schöne hat finden lassen. (Schiller an Göthe 1. Aug. 1796.) Scharf, beißend, oft mit einem lachenden Worte vernichtend, waren sie immer ein Unternehmen, das alle Leidenschaften gefährlich aufzuregen drohte. Dies sahen Schiller und Göthe denn auch voraus, und harrten gefaßt der Wirkung ihrer „mordbrennerischen Füchse" unter den Philistern entgegen.

Der Eindruck war in der That ungeheuer. Die erste Regung ein Erstaunen, über die unerhörte Kühnheit; dann erst wurde Lachen oder Wuth der verschiedenen Parteien hörbar. Der ganze literarische Trödelmarkt stand auf, und wendete, wie ein aufgestörtes Wespennest, seinen Ingrimm gegen die Verfasser. Aber auch Unbetroffene mißbilligten diese Gottlosigkeit, und da Mancher härter behandelt worden war, als er es vielleicht verdiente, machte sich die Empörung so allgemein Luft, daß die Stimmen des Beifalls davon übertönt wurden. Körner's Theilnahme verdient dabei eine besondere Erwähnung. „Für mich ist es ein herrlicher Genuß (schreibt er an Schiller 11. Oct.), eine solche Reihe von Kindern vor mir zu sehen, die Eure geistige Heirath zur Welt gebracht hat. Eben aus der Verschiedenheit Eurer Naturen sind die köstlichsten Mischungen entstanden: hier Klarheit bei tiefem Sinne, dort Innigkeit bei froher Laune, dort üppige Kraft bei strenger Zucht, dort zarte Empfindlichkeit für die Natur bei dem höchsten Streben nach dem Idealen. Was ich bei diesen Produkten vorzüglich ehre, ist das Spiel im höheren Sinne. Spielend behandelt ihr die fruchtbarsten Resultate des schärfsten Nachdenkens und der geprüftesten Erfahrung, die lieblichsten Bilder der Phantasie, die süßesten Empfindungen, die widerlichsten Albernheiten; und gleichwohl verliert der Gedanke Nichts an seinem Gehalte, der Stachel der Satire Nichts an Schärfe."

Solcher Stimmen kamen den Verfassern freilich wenig zu Ohren. Die Gegenwirkung machte sich zornig geltend, und waren die Xenien von lachen-

der Ueberlegenheit ausgegangen, so trat die Vergeltungslust in ihrer Unfähigkeit grob, frech, gemein und ungezogen, auch wohl in kläglichen Vorwürfen auf. Da kamen „Gegengeschenke an die Subelköche zu Jena und Weimar, von einigen dankbaren Gästen" und „Dornenstücke nebst einem Memento mori für die Verfasser der Xenien"; dann eine „Ochsiade, oder freundschaftliche Unterhaltungen der Herren Schiller und Göthe," und ein „Mückenalmanach, oder Leben, Thaten, Meinungen, Schicksale und Ende der Xenien." Man überreichte den Verfassern ein „Körbchen voll Stachelrosen," „Verlocken," „Gemmen" und „Trogalien zur Verdauung der Xenien." Nicolai, der den Xenienalmanach nur den „Furienalmanach" nannte, hatte einen ergrimmten „Anhang zu Schillers Musenalmanach" bei der Hand, der Pastor Jenisch in Berlin ließ „literarische Spießruthen" laufen; der alte Gleim strengte die „Kraft und Schnelle des alten Peleus" an, und Claudius, der Wandsbecker Bote, brachte „Urians Nachricht von der neusten Aufklärung."

„Leidenschaften aller Art waren in Bewegung; durch die Xenien hatten wir ganz Deutschland aufgeregt, jedermann schalt und lachte zugleich. Die Verletzten suchten uns auch etwas Unangenehmes zu erweisen, alle unsere Gegenwirkung bestand in unermüdet fortgesetzter Thätigkeit." (Göthe in den Annalen.) Inzwischen sahen sie dem Sturm gelassen zu. Und als er sich ausgetobt, zeigte sich, daß er wie ein Gewitter die Luft gereinigt hatte. Das Publikum war auf das Schlechte aufmerksamer geworden, und sah ein, daß es sich früher viel hatte anpreisen lassen, was in den literarischen Auskehricht gehörte. Manche Zeitschriften sanken im Kredit, das Urtheil begann selbstständiger und der Geschmack reiner zu werden. Immer mehr neigte sich der Antheil Schiller und Göthe zu, zumal man sie in ihren Leistungen nicht sinken, sondern erst recht wachsen sah. Die große Popularität, die Schiller durch seine Schauspiele bald darauf erlebte, wurde mit durch ie luftreinigende Xenienrevolution begründet.

Für's Erste aber hatten sich die beiden Freunde durch die Xenien in eine isolirte Stellung gebracht, sie waren in der allgemeinen Aufregung auf sich und wenige Gleichgesinnte angewiesen. Aber es galt jetzt zu beweisen, daß sie berechtigt gewesen, ihren Spott über die Literatur zu ergießen. „Nach dem tollen Wagstück mit den Xenien (schreibt Göthe an Schiller) müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen, und unsre poetische Natur, zur Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln." So ging Göthe an sein bereits begonnenes Gedicht Hermann und Dorothea, und Schiller nahm den Wallenstein ernster in Angriff, Jeder mit ganzem Herzen auch an der Arbeit des Andern rathend und fördernd betheiligt. Dabei aber wurde die Lyrik und der nächste Musenalmanach nicht vergessen, und im geistig poetischen Verkehr kamen sie auf

eine neue Dichtungsgattung, die sie nun mit allem Eifer ausbildeten. Es war die Ballade, und so folgte auf das Xenienjahr mit seinem Almanach, das Balladenjahr mit seiner gemeinsamen Arbeit und seinen Resultaten. Die Erndte war erstaunlich. „Im eigentlichen Sinne (schreibt Göthe) hielten wir Tag und Nacht keine Ruhe; Schillern besuchte der Schlaf erst gegen Morgen.“ Die Stoffe wurden gemeinsam ausgesucht oder mitgetheilt, zuweilen ausgetauscht und abgetreten. Der Musenalmanach auf das Jahr 1798 enthält von Göthe, außer dem „Neuen Pausias und verschiednen Liedern, die Balladen: der Zauberlehrling, der Schatzgräber, die Braut von Corinth, der Gott und die Bajadere; von Schiller (neben Liedern wie das Geheimniß und anderen) die Balladen: der Ring des Polykrates, der Handschuh, Ritter Toggenburg, der Taucher, die Kraniche des Ibykus, der Gang nach dem Eisenhammer. Die nächsten Musenalmanache brachten mehrere andre Balladen, der letzte (1800) das Lied von der Glocke.

Balladen-almanach 1798.

Die Ballade war, wie wir gesehen, keine durchaus neue Gattung. Göthe besonders hatte bereits Vollendetes darin geleistet. Wie seine ganze Lyrik ursprünglich aus gleicher Quelle mit dem Volksliede geflossen war, so bildete sich bei ihm auch die volksmäßige Ballade aus, in jener knappen, springenden, liedartigen Gestalt, die im kleinsten Rahmen das Größte und Tiefste zu geben vermag. Oft birgt sich hier das epische Element fast ganz in das lyrische und läßt, gerade wie im Volksliede, eine Handlung durch das Medium der Empfindung nur durchblicken. In dieser Richtung entstanden die schönsten Balladen Göthe's, wie der König von Thule, der Erlkönig, der Fischer, der Rattenfänger, der Schatzgräber, der Müllerin Verrath und Reue, das Veilchen, Haidenröslein u. a. Schiller dagegen war auf diesem Gebiet nicht heimisch, das einzige Gedicht dieser Art, Graf Eberhard der Greiner, kann kaum in Betracht kommen.

Dagegen war es die Kunstballade, von beiden Freunden gemeinsam geschaffen, welche Schiller mit um so mehr Glück und Eifer kultivirte. Auf einen breiteren Erzählungston angelegt, berührt sie das epische Kunstgebiet, um in strophisch gegliederter Form eine Handlung, ein Ereigniß, darzustellen. Und zwar so, daß durch diese Handlung eine tiefere Idee zur Erscheinung kommt. Verschiedne Charaktere werden hier wie im Epos, nur in knapperer Weise, ausgemalt, für einen bedeutenden Lebensmoment in Gegensatz und Wechselwirkung gebracht, die so in der Beschränkung ein Großes in sich abrundet. Die Mannigfaltigkeit, mit welcher Schiller wie Göthe für ihre Stoffe das strophische Gewand und die rhythmische Bewegung fanden, ist außerordentlich. Wodurch sie aber ihrer neuen Gattung eine vertiefte Bedeutung verliehen, das ist die leitende Idee, welche durch jede dieser Balladen veranschaulicht wurde. Während in den drei großen Balladen Göthe's (der

Zauberlehrling, der Gott und die Bajadere, die Braut von Corinth) der Grundgedanke geradezu ausgesprochen wird, läßt ihn Schiller mehr zwischen den Zeilen lesen, am vollendetsten in den Kranichen des Ibykus, im Taucher, Grafen von Habsburg, Gang nach dem Eisenhammer. So wußten sich Schiller und Göthe schon durch den neuen Musenalmanach für die Xenien glänzend zu rechtfertigen, zugleich aber war bereits noch Größeres erschienen, um ihre Verbindung von der höchsten Gunst der Musen gesegnet zu zeigen.

Göthe kam diesmal Schillern zuvor. Denn in demselben Jahre mit dem Balladenalmanach (1798) ließ er Hermann und Dorothea erscheinen. — Den Stoff dazu hatte er einem äußeren Anlaß zu verdanken. Französische Flüchtlinge waren auf deutschem Boden bis in das Würzburgische Gebiet gelangt. Von hier durch den Bischof vertrieben, fanden sie ein Asyl im Eisenach'schen, von wo sie sich über das ganze Weimarische Gebiet verbreiteten. Göthe interessirte sich lebhaft für den neuen Zuwachs Weimarischer Unterthanen, und las nach, was sich an Aufzeichnungen früherer Emigrantenzuzüge vorfand. So fiel ihm eine Schrift in die Hände: „Das liebthätige Gera gegen die Salzburgischen Emigranten" (1732), worin er auf folgende Geschichte traf: Hermann und Dorothea.

„In Altmühl, einer Stadt im Oettingischen gelegen, hatte ein gar feiner und vermögender Bürger einen Sohn, welchen er oft zum Heirathen angemahnet, ihn aber dazu nicht bewegen können. Als nun die Salzburger Emigranten auch durch dieses Städtlein passirten, findet sich unter ihnen eine Person, welche diesem Menschen gefällt, dabei er in seinem Herzen den Schluß fasset, wenn es angehen wolle, dieselbe zu heirathen, erkundigte sich dahero bei den andern Salzburgern nach dieses Mädgens Aufführung und Familie, und erhält zur Antwort, sie wäre von guten redlichen Leuten, und hätte sich jederzeit wol verhalten, wäre aber von ihren Eltern um der Religion willen geschieden und hätte solche zurückgelassen. Hierauf gehet dieser Mensch zu seinem Vater und vermeldet ihm, weil er ihn so oft sich zu verehelichen vermahnet, so hätte er sich nunmehro eine Person ausgelesen, wenn ihm nun solche der Vater zu nehmen erlauben wolle. Als nun der Vater gerne wissen will, wer sie sei, sagte er ihm, es wäre eine Salzburgerin, die gefalle ihm, und wo er ihm diese nicht lassen wolle, würde er niemalen heirathen. Der Vater erschrickt hierüber und will es ihm ausreden, er läßt auch einige seiner Freunde und einen Prediger rufen, um etwa den Sohn durch ihre Vermittlung auf andre Gedanken zu bringen; allein alles vergebens. Daher der Prediger endlich gemeint, es könne Gott seine sonderbare Schickung darunter haben, daß es sowohl dem Sohne, als auch der Emigrantin zum Besten gereichen könne, worauf sie endlich ihre Einwilligung geben und es dem Sohne in seinen Gefallen stellen. Dieser geht sofort zu seiner Salzburgerin und fragte sie, wie es ihr hier im Lande gefalle? Sie antwortete: Herr, ganz

wohl! Er versetzet weiter: Ob sie wohl bei seinem Vater dienen wolle? Sie sagt: gar gerne; wenn er sie annehmen wolle, gedenke sie ihm treu und fleißig zu dienen, und erzählet ihm darauf alle ihre Künste, wie sie das Vieh füttern, die Kuh melken, das Feld bestellen, Heu machen und dergleichen mehr verrichten könne. Worauf sie der Sohn mit sich nimmet und seinem Vater präsentieret. Dieser fragt das Mädgen, ob ihr denn sein Sohn gefalle und sie ihn heirathen wolle? Sie aber, nichts von dieser Sache wissend, meinet, man wolle sie vexieren, und antwortet: Ei, man solle sie nur nicht foppen, sein Sohn hätte vor seinen Vater eine Magd verlangt, und wenn er sie haben wolle, gedächte sie ihm treu zu dienen, und ihr Brot wohl zu erwerben. Da aber der Vater darauf beharret, und auch der Sohn sein ernstliches Verlangen nach ihr bezeiget, erklärt sie sich: Wenn es denn Ernst sein sollte, so wäre sie es gar wohl zufrieden, und sie wollte ihn halten wie ihr Aug' im Kopf. Da nun hierauf ihr der Sohn ein Ehepfand reichet, greifet sie in den Busen und sagt: Sie müsse ihm doch auch wohl einen Mahlschatz geben; womit sie ihm ein Beutelchen überreichet, in welchem sich 200 Stück Dukaten befanden."

Dieses Geschichtchen fesselte Göthe, er beschloß ein kleines Idyll daraus zu machen, ähnlich wie Alexis und Dora. Indem er aber mit der Arbeit begann, gingen ihm die Augen auf, „welchen köstlichen Schatz er gehoben," er erkannte darin ein „Süjet, wie man es in seinem Leben vielleicht nicht zweimal findet." Die Behandlung von Voßens „Louise" weckte in ihm eine ähnliche für seinen Stoff. Aber dieser entfaltete sich zu einer mehr epischen Größe, wenn nicht der Breite so doch der Vertiefung nach. Göthe rückte die Vorgänge aus der Vergangenheit in die nächste Gegenwart, machte aus den vertriebenen Salzburger Lutheranern Flüchtlinge aus den französischen Grenzlanden, welche vor den politischen Revolutionsstürmen eine Zuflucht tiefer im Lande suchen. Er benutzte von der überkommenen Erzählung so viel als sich für eine künstlerische Gestaltung verwerthen ließ. Die kleinen Ereignisse einer bürgerlichen Familie wurden der Mittelpunkt eines idyllischen Gemäldes, in dessen Perspektive die großen ernsten Zeitbegebenheiten stehen. Sie greifen nicht in die Handlung ein, aber treten in lebhaften Bezug zu ihr. Es ist das bürgerlich-idyllische Epos, welches Göthe in Hermann und Dorothea erschaffen hat.

Demgemäß bleibt die Handlung in bescheidnen Grenzen, und entwickelt sich der Hauptsache nach durch die Charaktere. Diese zeigen die höchste Vollendung, von dem Helden bis zur scheinbar geringsten Nebenfigur. Es ist heutzutage nicht mehr nöthig zu zeigen, wie hoch das Gedicht über Voßens „Louise" steht, die künstlerische Reife und poetische Schönheit dieses einzigen Werkes ist oft genug dargelegt worden, es gießt seinen Zauber über Jeden aus, der sich ihm naht. „Ich habe das Gedicht nun wieder mit dem alten

ungeschwächten Eindruck und mit neuer Bewegung gelesen; es ist schlechterdings vollkommen in seiner Gattung, es ist pathetisch mächtig und doch reizend im höchsten Grade, kurz es ist schön, was man sagen kann." So ruft Schiller dem Freunde zu, der nach der Schweiz gereist war, um seinen aus Italien zurückkehrenden Freund Meyer wieder zu sehen. Und wie rein empfand Schiller die Bedeutung Göthe's, wenn er ihm schreibt: „Jetzt däucht mir, kehren Sie, ausgebildet und reif, zu Ihrer Jugend zurück, und werden die Frucht mit der Blüthe verbinden. Diese zweite Jugend ist die Jugend der Götter, und unsterblich wie diese."

Er selbst hatte viel zu dieser zweiten Jugend Göthe's beigetragen. Inzwischen war auch er zur vollendeten Reife gelangt, und feierte nicht neben seinem Genossen. Noch in demselben Jahre, da Hermann und Dorothea erschien, wurde Wallenstein's Lager in Weimar aufgeführt (18. October 1798). Von da ab entwickelte er eine dramatische Fruchtbarkeit, deren Erfolge Göthen fast in Schatten stellten, und ihn in ungehemmtem Siegeslauf zum bevorzugten Liebling seiner Nation machten.

Sechszehntes Kapitel.

(Göthe's und Schiller's gemeinsames Schaffen. Fortsetzung.) Das Theater in Weimar.

Von der ersten Idee zum Wallenstein bis zur Aufführung von „Wallenstein's Lager" hatte Schiller eine lange Zeit vergehen lassen. Seit dem Don Carlos war in dreizehn Jahren kein Drama von ihm erschienen. Wir haben gesehen, daß es bei ihm kein Ausruhen war, sondern eine Zeit rastlosen Schaffens und Strebens, in welcher sich seine dichterische Individualität durch historische und philosophische Studien und Arbeiten vervollkommnete und künstlerische entwickelte. Zwar ergriff ihn während dieser Zeit oft die Sehnsucht heftiger, auch wieder zur Ausführung eines größeren dichterischen Ganzen zu gelangen, und besonders den beiden Werken Göthe's gegenüber, die in den letzten Jahren entstanden waren. Mit Unbehagen wendete er sich, besonders nachdem er den Wilhelm Meister gelesen, zu seinen philosophischen Arbeiten. „Ich kann Ihnen nicht ausdrücken (schreibt er an Göthe), wie peinlich mir das Gefühl ist, von einem Produkt dieser Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. Dort ist alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier alles so strenge, so rigid und

abstrakt, und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis und alle Philosophie Antithesis ist. Zwar darf ich mir das Zeugniß geben, in meinen Spekulationen der Natur so treu geblieben zu sein, als sich mit dem Begriff der Analysis verträgt; ja vielleicht bei ihr treuer geblieben, als unsre Kantianer für erlaubt und für möglich hielten. Aber dennoch fühle ich nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonnement, und kann mich nicht enthalten einen solchen melancholischen Augenblick für einen Mangel in meiner Natur auszulegen, was ich in einer heitern Stunde bloß für eine natürliche Eigenschaft der Sache ansehen muß. So viel ist indeß gewiß, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Caricatur gegen ihn."

Schiller kehrte auch in seinen historisch-philosophischen Jahren immer von Zeit zu Zeit zum Wallenstein zurück, allein es währte lange, ehe er die Masse des geschichtlichen Stoffes für die scenische Oeconomie bewältigte. Die ganze Herrschaft über den Stoff errang er erst zwei Jahre vor der Vollendung des Werkes, und Alles früher Ausgearbeitete wurde für ihn dadurch unbrauchbar. Es würde zu lang sein, das Werk durch alle Entwickelungsstufen seines poetischen Wachsens zu verfolgen, wohl aber ist die gewonnene künstlerische Anschauung des Dichters, mit der er an die Ausarbeitung des Stückes ging, als bedeutend zu betonen. „Was ich will, und soll, auch was ich habe, ist mir jetzt ziemlich klar (so meldet er an Göthe), es kommt nun noch bloß darauf an, mit dem, was ich in mir und vor mir habe, das auszurichten, was ich will und was ich soll. In Rücksicht auf den Geist, in welchem ich arbeite, werden Sie wahrscheinlich mit mir zufrieden sein. Es will mir ganz gut gelingen, meinen Stoff außer mir zu halten, und nur den Gegenstand zu geben. Beinahe möchte ich sagen, das Süjet interessirt mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für den Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. Den Hauptcharakter, so wie die meisten Nebencharaktere traktire ich wirklich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers; bloß für den nächsten nach dem Hauptcharakter, den jungen Piccolomini, bin ich durch meine eigne Zuneigung interessirt, wobei das Ganze übrigens eher gewinnen als verlieren soll."

Wallenstein.

Und an Körner: Grade so ein Stoff mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur durch die einzige innere Wahrheit, Nothwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen, auch ist sie schon stark im Anzuge; denn ich traktire mein Geschäft schon ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen (Max und Thekla), an die

mich Neigung fesselt, behandle ich alle übrigen, und besonders den Hauptcharakter, bloß mit der reinen Liebe des Künstlers." *)

Der Gewinn dieses objektiven Standpunktes war für Schiller von der größten Bedeutung. Der Unterschied in der Haltung dieses Stückes von der des Don Carlos ist in der That so groß, daß man die Objektivität im Wallenstein nicht genug bewundern kann, bei der subjektiv so stark ausgeprägten Naturanlage des Dichters. Ganz und gar freilich überwand er diese niemals, und so stehen diejenigen Gestalten seiner Dramen, die er mit besonderer Neigung ausführte (wie hier Max und Thekla), gewöhnlich in einem schwer zu vermittelnden Kontrast zum Ganzen. Allein Schiller wußte dergleichen Gestalten, die er mit seinem eigensten Herzblute nährte, mit einer Schönheit und Wärme auszustatten, daß seine Nation sie lieb gewann, und sich seine Lieblinge durch keine Zweifel an ihrer Wahrheit oder Nothwendigkeit verleiden ließ. Und dies gilt von der Reihe von Dramen, welche der Wallenstein eröffnete, überhaupt: ihre großartigen Vorzüge stehen so gebieterisch in erster Reihe, daß von dramatischen Fehlern nicht die Rede sein kann, sondern nur von wiederkehrenden Eigenthümlichkeiten, die bedeutend genug sind, um ein besonderes Recht zu beanspruchen. Nur in dieser ihrer Totalität hat die Literaturgeschichte Schiller's Dramen zu betrachten, selten soll sie die ästhetische Kritik (die sich auf eignem Gebiet selbständig darüber ergehen mag) zu Worte kommen lassen.

Mit dem Wallenstein beginnt Schiller's Meisterschaft in der hohen Tragödie. Die kriegerische Welt eines ganzen Zeitalters ist in vollendet ausgeprägten Gruppen in die dramatischen Grenzen gefaßt, reich und einheitlich komponirt, und von dem Geiste eines einzigen großen Charakters erfüllt. Er, der Held, hat diese Kriegswelt geschaffen, mit ihm steigt sie und muß sie fallen. Auf dem Gipfel seiner Macht, von ihrem Bewußtsein erfüllt, treibt ihn der Ehrgeiz mit pflichtvergessenen Wünschen zu spielen. Allein sein Geschick ereilt ihn. Womit er nur gespielt, um seine Ueberlegenheit zu zeigen, was er sich nicht gestehen mag gewollt zu haben, muß er nun wollen und thun, er muß zum Verräther und Feinde des Vaterlandes werden. Aber daß dies eine Schuld, daß dies sein Untergang sei, gesteht er sich nicht zu. Sein Glaube hängt an den Sternen, die dem Menschen Gutes und Böses bestimmen und ihm die Wege vorschreiben. Auch als die Genossen von ihm weichen, als er von ihnen verrathen wird, ist sein Glaube an die Sterne nicht erloschen; sie lügen nicht, und was seine Hoffnungen täuscht, ist geschehen wider die Bestimmung der Sterne. Diese Zuversicht auf eine höhere

---

*) Beide Briefe, an Göthe und Körner, sind an Einem Tage, den 28. November 1796, geschrieben, daher die fast wörtliche Uebereinstimmung.

geträumte Leitung der Geschicke, die er mit der sittlichen Weltordnung verwechselt, diese Hingabe an Zeichen, an Menschen, die ihm als treu und zuverlässig von den Sternen bezeichnet sind, ist ein tief tragischer Zug. Je gefahrvoller er seinem Fall entgegen geht, desto größer erscheint sein Charakter, und um so ergreifender wirkt sein unerschütterlicher Glaube, den jeder andre doch als einen Wahn erkennt.

Zum erstenmal erscheint in Schiller's Wallenstein eine große historische Welt auf der Bühne, und so begründet das Stück eine neue Epoche des deutschen Dramas überhaupt. Sie erscheint in geschichtlicher Treue, aber die rohe Masse ist in künstlerische Form gebracht, und nach Gruppen und Gestalten gefärbt und charakterisirt. Bei größter plastischer Ruhe der Durchführung wird das Ganze doch von dem gewaltigsten Leben durchströmt; jede Gestalt ein geschloßnes Charakterbild für sich, und jede als nothwendiges Glied in das Ganze eingreifend.

Aber die ungeheure Masse des Stoffes, und die Art wie sie Schiller sich zum dichterischen Eigenthum gemacht, hinderte ihn, sie in das gewöhnliche Maaß der Tragödie zu bringen. Er mußte dieses Maaß fast auf das dreifache erweitern, und so ergab sich eine Dreitheiligkeit — nicht der Handlung, sondern nur der Form. Die Bezeichnung als einer Trilogie ist daher falsch. Wallenstein ist kein Tragödienkomplex im Sinne der antiken Trilogie, sondern ein Stück in drei Abtheilungen, deren Nothwendigkeit nur der Umfang des Stückes gebot. Diese Abtheilungen waren bei den ersten Darstellungen noch nicht die jetzigen. Wallenstein's Lager war und ist das Vorspiel geblieben, zwar ein rund und vollendet geschlossenes Ganzes, aber doch seinem Inhalt nach auf eine fernere Handlung hinweisend. Die Piccolomini umfaßten noch die drei ersten Akte von Wallenstein's Tod, hatten also eine Ausdehnung, die jetzt auf sieben Akte vertheilt ist. Als ganzes Stück waren sie dem Inhalte nach geschloßner und abgerundeter, da Maxens Trennung von Wallenstein die eigentliche Ablösung der Piccolomini und zugleich des Hauptheils der Armee bezeichnet. Wenn aber dieser Umfang des Stückes der Darstellung widerstrebte, so schmolz das dritte Stück, Wallenstein's Tod, nur auf die Ausdehnung der jetzigen beiden letzten Akte zusammen. Das praktische Bedürfniß machte also die spätere Eintheilung des Ganzen, nicht die innere Nothwendigkeit. Wenn so der letzte Theil zu einem wirksamen Ganzen wurde, so blieb leider dadurch das mittlere Stück, die Piccolomini, seiner Haltung nach fast von der Bühne ausgeschlossen. Nicht in seinem poetischen Werth, aber in seiner selbständigen Eindrucksfähigkeit auf ein voraussetzungsloses Publikum.

Göthe widmete der Arbeit Schiller's am Wallenstein unausgesetzte Theilnahme, und war besonders darauf bedacht, den übermäßigen Umfang des Stückes zu Gunsten der theatralischen Darstellung abzugränzen. Er nahm

selbst das „Lager" zur Hand (welches in seiner ersten Fassung noch nicht die jetzige runde Einheit hatte), um es zu bearbeiten. Zwar fand er selbst nicht die Möglichkeit, der Sache beizukommen, aber er gerieth doch auf einen guten Gedanken, den Schiller benutzen konnte. Er schickte ihm einen Band des Abraham a. S. Clara, aus welchem dieser die Kapuzinerpredigt entnahm, und durch Einfügung dieser Gestalt das Ganze zu heben wußte. Umgearbeitet kam das „Lager" unter dem Titel „die Wallensteiner" (am 18. Okt. 1798) zur Eröffnung der Wintervorstellungen in Weimar zuerst zur Aufführung. Das Publikum ergötzte sich, Manche wurden lebhafter ergriffen, im Ganzen wußte man nicht, was man aus diesem neuen „Monstrum" machen sollte. Das Räthsel löste sich, als einige Monate darauf (d. 30. Jan. 1799) die Piccolomini zur Darstellung kamen. Die erste Eintheilung des Stückes rührte von Göthe her. Schiller war von Jena herüber gekommen, wohnte im Schlosse und leitete die Proben. Der Eindruck war höchst befriedigend, der Beifall des Publikums steigerte sich mit den Wiederholungen des Stückes. Schon am 20. April folgte dann die Aufführung von Wallenstein's Tod, die dem Publikum nun erst die Großartigkeit des ganzen Werkes vor Augen stellte. Noch größer als in Weimar war der Beifall des Wallenstein in Berlin, wo der letzte Theil am 17. Mai zuerst gegeben wurde. Iffland hatte Alles gethan, das Werk bei Zeiten zu erlangen, das denn in glänzender Darstellung eine begeisterte Aufnahme errang. Aufführ. des Wallenstein.

Schiller stand mit diesem Werke erst als der große Dichter da, und es fehlte ihm nicht an Anerkennung und Genugthuung. Er hatte durch den Wallenstein nicht nur die Masse des Volks für sich gewonnen, sondern auch den besseren Theil der Gebildeten. Wie er, als der geborne Dramatiker, das im Schauspiel hauptsächlich Ergreifende, den fest gegliederten Organismus der Handlung meisterlich zu handhaben verstand, so riß er durch den phantasievollen Strom der Sprache, mit seinem von Bildern prächtig belebten Gang, seiner von großen und schönen Gedanken vergeistigten Hoheit, den Hörer unwiderstehlich fort. Auch hochgestellte Personen nah und fern erwiesen ihm ermunternde Huldigung. Als König Friedrich Wilhelm III. von Preußen mit seiner Gemahlin Louise im Sommer nach Weimar kamen, wurde Schiller von Jena herüber geholt, um sich vorstellen zu lassen. Die Königin hatte den Wallenstein nicht in Berlin, sondern in Weimar zuerst sehen wollen, und zeigte sich gegen den Dichter sehr graziös und gütig. Auch ging er nicht ohne fürstliche Geschenke aus. — Und als der ganze Wallenstein im Jahr darauf im Druck erschien, war der Beifall so außerordentlich, daß auch die stärksten Auflagen im Umsehn vergriffen wurden und erneuert werden mußten. Die Popularität des Dichters war damit ausgesprochen.

Schiller hatte in diesem Jahre in Jena ein Gartenhaus gekauft, und freute sich seines ländlichen Besitzes, der ihm frische Stimmung zur Arbeit

gab und seiner Gesundheit zu Gute kam. Denn sein körperlicher Zustand war drückend, und jeden guten Arbeitstag mußte er mit mehreren Tagen der Krankheit erkaufen. Aber die letzte Zeit, wo er in Weimar den Versuch gemacht hatte, sich auch einmal in der Geselligkeit etwas zuzumuthen, gab ihm die beste Hoffnung. Und da er durch den Wallenstein zu der Ueberzeugung gekommen war, daß das Drama von nun an seine Lebensaufgabe sei, stellte sich das Bedürfniß heraus, in der Nähe eines Theaters zu leben. Er beschloß daher, sein Jenaisches Gartenleben aufzugeben und nach Weimar überzusiedeln. Dies kam im Dezember 1799 zur Ausführung. Ein neues Werk, Maria Stuart, brachte er schon begonnen mit hinüber. Vollendet wurde es im Mai 1800, und zwar in Ettersburg, wohin er sich aus dem bunten Leben, das ihn in Weimar umfing, auf einige Zeit zurückgezogen hatte.

Sch.'s Umzug nach Weimar 1799.

Der Plan zur Maria Stuart hatte ihn früher beschäftigt. Bereits in seiner Einsamkeit zu Bauerbach sahen wir ihn damit umgehn. Die späte Ausführung aber zeigte alle Vortheile eines gewonnenen künstlerischen Standpunktes. Im Wallenstein hatte er sich im Kampfe mit der geschichtlichen Massenhaftigkeit des Stoffes, zu einer breiteren Entfaltung entschließen müssen; in dem neuen Werke verfügt er mit vollständiger Herrschaft über das Material. Auch seine Ideen über das historische Drama haben sich befestigt. Er nimmt Ereignisse und Gestalten, sowie das Local derselben, mit dichterischer Freiheit auf, entkleidet sie aller Zufälligkeiten und stellt sie dar, wie sie der Idee gemäß hätten sein müssen. Bei seiner schöpferischen Gestaltungskraft erhielten die in's Poetische übersetzten historischen Gestalten eine so überzeugende individuelle Nothwendigkeit, daß sie sich der Phantasie zwingend einprägten und ihre Urbilder verdrängten. Von diesem Standpunkte künstlerischer Meisterschaft aus durfte er gewissenhaft auch gegen die Geschichte sein, und durfte sie sich dienstbar machen, wo die poetischen Zwecke es geboten.

Gegen den Wallenstein gehalten ist Maria Stuart von überraschender Einfachheit. Die Komposition mehr in's Enge gezogen, die Charaktere entschiedner ausgeprägt. Dadurch, daß er die ganze Schuld der Heldin als eine verjährte von seinem Stück ausschließt, und sie als eine Leidende darstellt, die durch Jahre des Grams und der Reue geläutert ist, gewinnt er von vorn herein allen Antheil für sie. Sie hat gebüßt, was sie als Weib verschuldet, aber sie ist immer noch Königin, und in dieser ihrer königlichen Würde wächst sie zu innerer Hoheit heran. Dies ununterdrückte königliche Gefühl aber wird im leidenschaftlichen Moment die Klippe, an der sie scheitern soll. Denn hier trifft sie mit der bewußten Macht ihrer Gegnerin zusammen. Was Maria sich in leidenschaftlicher Jugend nie gescheut hatte zu sein, das Weib mit all seinen Schwächen, das verschmäht Elisabeth. Sie will männlichen Geistes erscheinen, und verachtet die Maria um ihrer Schwäche.

Maria Stuart.

Aber bei all der Stärke des Charakters und männlichen Kraft, worin Elisabeth erscheinen möchte, ist sie doch ganz ein Weib, das am Munde ihrer Schmeichler hängt, und launenhaft mit ihren Günstlingen spielt. In dem Maaße als Maria an Größe der Gesinnung und königlicher Würde steigt, sinkt Elisabeth, da ihre weiblichen Schwächen immer mehr hervortreten. Der Moment, da die beiden Königinnen einander begegnen, ist der Wendepunkt. Maria, die gedemüthigte, wird durch tödtliche Beleidigung zu höchster Leidenschaft, aber auch zu höchstem Gefühl ihrer Würde aufgestachelt, und bricht in die Worte aus: Ich bin Euer König! Die Gewalt und die Tragweite dieser Worte fühlt Elisabeth; empört und gedemüthigt verläßt sie ihre Feindin. Wenn sie jetzt Marias Todesurtheil unterschreibt, so hat das nur noch den Schein politischer Nothwendigkeit, es ist ein Deckmantel, unter dem sich bequem das Gefühl der Rache für die Beleidigung verbergen kann.

Auch dadurch steigt wiederum der Antheil für Maria, die sich zu immer reinerer Größe emporhebt. Aber der Dichter läßt im Hintergrunde doch hervorblicken, daß das Opfer, welches durch den Tod der Maria gebracht wird, einem höheren Gesichtspunkt fällt. Denn Maria, wie ihre Freunde, sind Werkzeuge des Jesuitismus. In großer Schönheit schildert der Dichter durch den Mund des Mortimer die bestrickenden sinnlichen Zauber der katholischen Kirche, aber diese sind zugleich die Schranken und Fesseln der geistigen Freiheit. Siegte Maria, so war es um den freien Gedanken des Protestantismus geschehen. Wenn diesen Elisabeth auch keineswegs ausdrücklich vertritt, so ist er doch die Grundlage des Gedichts; wie der Jesuitismus sich der Maria für seine Zwecke bedient, so bedient das Geschick sich der Elisabeth als eines Werkzeuges zur Erhaltung der Freiheit, die auch eines schönen Opfers, wie Maria, werth ist.

Die erste Aufführung der Maria fand am 14. Juni in Weimar statt. Aber wie sehr Schiller auch durch dies neue Werk das Publikum, besonders 1800.
die Jugend enthusiasmirte, er hatte in nächster Nähe doch auch viele Widersacher. Besonders der ältere Weimarer Kreis war ihm nicht günstig gesinnt. Wieland machte sich über ihn lustig, Herder war geradezu bitter und gehässig gegen ihn, wie er ja mit Niemand ruhig leben konnte. Als er erfuhr, daß in der Maria Stuart eine Communionscene vorkommen sollte, legte er als oberste geistliche Behörde Protest dagegen ein, und die Scene mußte wegbleiben. Dies mag ihm weniger übel genommen werden, als seine persönliche Bitterkeit und die Wegwerfung, mit der in seiner Umgebung von Schiller als Dichter gesprochen wurde. Auch der ältere Hof hielt nicht gerade viel auf Schiller, der eben kein Hofmann war. Karl August wußte wohl, was er an Schiller hatte, und hielt ihn hoch, freilich aber war auch er fremden Einflüssen zuweilen unterworfen.

Göthe wurde dadurch vielfach aufgeregt, und da er mit Schiller fest zu-

sammen hielt, zugleich isolirt. Was er ihm einst bei Gelegenheit der Xenien schrieb, hatte eine weiter tragende Anwendung: „Es ist lustig zu sehen, was diese Menschenart eigentlich geärgert hat, was sie glauben, daß einen ärgert, wie schaal, leer und gemein sie eine fremde Existenz ansehen, wie sie ihre Pfeile gegen das Außenwerk der Erscheinung richten, wie wenig sie auch nur ahnen, in welcher unzugänglichen Burg der Mensch wohnt, dem es nur immer Ernst um sich und um die Sachen ist.“ Mit Schiller zu leben, dem einzigen, der ihn ganz verstand, und dessen Geist ihm zugleich imponirte, war ihm eine Nothwendigkeit. Ueber kleinliche persönliche Nebenbuhlerschaft war Göthe erhaben. Verfaßte er doch noch am Abend nach der Aufführung von Wallenstein's Lager selbst eine Recension des Stückes, um sie einem Andern „aus den Händen zu reißen.“ Wenn er an Schiller schrieb: „Lassen Sie uns, so lange wir zusammen bleiben, auch unsre Zweiheit immer mehr in Einklang bringen, damit selbst eine längere Entfernung unserm Verhältniß nichts anhaben könne“ — wenn er solche Worte schrieb, so gingen sie bei ihm aus einem innersten Bedürfniß hervor, er wußte, wie viel Anregung und Förderung er dem Freunde verdankte.

Göthe's Thätigkeit bis 1800.

Göthe's eigne Thätigkeit war freilich in den letzten Jahren sehr zersplittert. Seine universelle Natur umfaßte die fremdesten und mannigfaltigsten Dinge zu gleicher Zeit, wobei freilich die dichterische Produktion oft zu kurz kam. Seine wissenschaftlichen Studien, Liebhabereien und Grillen gingen mit Theaterangelegenheiten, bildender Kunst und Geschäften aller Art durch einander, und bei der Masse erdrückte Eins das Andre. Im Herbst 1796 schreibt er an Schiller, er habe angefangen, die Eingeweide der Thiere näher zu betrachten, und wenn er hübsch fleißig fortfahre, hoffe er den Winter diesen Theil der organischen Natur recht gut durchzuarbeiten. Dann wird er durch ein Mineralienkabinet wieder in das Steinreich geführt, und sucht seine Beobachtungen zur Morphologie zu vervollständigen. Bald darauf treibt er Fisch- und Wurmanatomie, die ihm „sehr fruchtbare Ideen erregt.“ Er zieht auf vier Wochen in sein Gartenhaus, ganz allein, um mit einem aufgestellten Teleskop den Mond zu beobachten. Die Farbenstudien ruhen auch nicht. Zuletzt, meint er, muß doch bei seinen Naturbetrachtungen eine Art von subjektivem Ganzen herauskommen, die „Welt des Auges,“ die durch Gestalt und Farbe erschöpft wird. — Im folgenden Jahre (1797) gerieth er bei den Balladenstoffen plötzlich wieder auf den „Dunst- und Nebelweg,“ und machte sich an den Faust, um ihn etwas zu fördern. Schiller war voll Freude darüber, regte an, trieb und hoffte durch eingehenden Ideenaustausch ihn für die Vollendung zu gewinnen. Aber die Beschäftigung dauerte nicht. Eine zweite italienische Reise lag Göthen im Sinne. Er reiste nach der Schweiz, um Meyer dort zu finden, und womöglich mit diesem weiter zu gehn. Schiller war nicht damit einverstanden, schrieb sogar

an Meyer, daß er ihn zurückbringen möge, da er Göthen gern auf rein dichterischem Gebiet fest gesehen hätte. An Hermann und Dorothea anknüpfend, welches er als den Gipfel Göthe's und der ganzen neueren Kunst bezeichnet, fährt er fort: „Während wir andern mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leis an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, fallen zu lassen. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt die Früchte eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an sich selber einerndbtet, wie bedeutend und sicher jetzt alle seine Schritte sind, wie ihn die Klarheit über sich selbst und über die Gegenstände vor jedem eitlen Streben und Herumtappen bewahrt. Sie werden mir aber auch darin beipflichten, daß er auf dem Gipfel, wo er jetzt steht, mehr darauf denken muß, die schöne Form, die er sich gegeben hat, zur Darstellung zu bringen, als nach neuem Stoffe auszugehen, kurz, daß er jetzt ganz der poetischen Praktik leben muß. Wenn es einmal einer unter Tausenden, die darnach streben, dahin gebracht hat, ein schönes, vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts besseres thun, als dafür jede mögliche Art des Ausdruckes zu suchen; denn, wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben. Ich gestehe daher, daß mir alles, was er bei einem längeren Aufenthalt in Italien für gewisse Zwecke auch gewinnen möchte, für seinen höchsten und nächsten Zweck doch immer verloren scheinen würde. Also bewegen Sie ihn auch schon deßwegen, lieber Freund, recht bald zurückzukommen, und das was er zu Hause hat nicht zu weit zu suchen." — Aus der zweiten Reise nach Italien wurde in der That nichts. Göthe kehrte zurück, aber zu einem größeren Werke kam es nicht.

Zwar an Plänen und Entwürfen fehlte es keineswegs. Durch Hermann und Dorothea war Göthe auf das Epische gekommen, das ihn lange fest hielt. Er ging damit um, ein Epos Moses zu dichten, und korrespondirte mit Schiller über das Wesen des epischen Gedichts. Darüber kam der Moses nicht zu stande, ebensowenig ein andres Epos die Jagd. Auf der letzten Schweizerreise war ihm auch der Tell als epische Gestalt aufgetaucht, mit der er sich ebenfalls eine Weile beschäftigte, ohne zur Ausführung zu gelangen. Vom Judenthum über das Mittelalter kam er dann wieder auf die Antike, entschloß sich, den Achill zum Helden zu wählen und so die Ilias fortzusetzen. Nur wenig wurde von der Achilleis fertig, wohl kaum zum Leidwesen des Freundes. Dieser ging gewissenhaft auf seine Pläne ein, verhehlte ihm aber auch nicht seine Bedenken. Wunderlich mochte es Schillern vorkommen, als Göthe, einem Hange zum Opernwesen nachgebend, einen zweiten Theil der Zauberflöte schrieb. Er warnte ihn ernstlich, und führte ihm zu Gemüthe, daß wenn er nicht einen bedeutenden Komponisten fände, keine Repräsentation den Text der Oper retten werde. Iffland, der sich in

Weimar in einem längeren Gastspiel vorgeführt, hatte Göthe besonders um den Text gedrängt, nahm ihn auch mit nach Berlin, ohne daß Erhebliches damit zu Stande gekommen wäre.

Es ist ein eigner Anblick, zu sehen, wie Göthe in diesen Jahren, wo Schiller seinen glänzendsten Aufschwung nahm, und in frischester Thätigkeit ein bedeutendes Werk auf das andre folgen ließ, wie Göthe in völliger Zersplitterung Tausenderlei trieb, ohne etwas Größeres zu leisten. Bald ließ er die Poesie wieder ganz bei Seite, und ging in bildender Kunst und Kunsttheorie auf. Er schrieb Konkurrenzen für Maler aus, suchte nach Aufgaben dafür. Mit Meyer vereinigte er sich zu einer Zeitschrift, „die Propyläen," worin hauptsächlich künstlerische Dinge abgehandelt werden sollten. Schiller, dazu aufgefordert, gab nur einen Beitrag; Mehreres Göthe, darunter die Erzählung „der Sammler und die Seinigen." Die Propyläen fanden geringe Theilnahme, und gingen schon im Jahr 1800 ein.

Die erste größere Arbeit, welche Göthe wieder vollendete, war leider nur eine Uebersetzung aus dem Französischen, nämlich Voltaire's Mahomet. Das Stück wurde den 30. Jan. 1800 aufgeführt, während Schiller mit der Maria Stuart beschäftigt war. Göthe wich hier einer Nothwendigkeit, welcher Schiller später auch noch weichen mußte. Der Herzog nämlich, obgleich er der Beschützer der deutschen Dichtung war, konnte seine Vorliebe für die französische Literatur nicht bergen, und mochte das Drama der Franzosen auf seinem Theater nicht entbehren. Es war eine Schranke, welche die französisch höfische Bildung um seine größere Natur gezogen hatte, und welche sich mit den Jahren mehr und mehr geltend machte. Wenn daher seinem Wunsche willfahrt werden mußte, so fühlte Schiller's nationales dichterisches Gewissen, daß von ihrer Seite der Standpunkt klar ausgesprochen werden müsse. So schrieb er jenes schöne Gedicht „An Göthe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte." Er richtete es an Göthe, im Grund aber war es für Karl August berechnet. Es gelte, sagt er, nicht mehr auf den zertrümmerten Altären der Aftermuse zu opfern. Nicht fremden Götzen habe die deutsche Bühne mehr zu dienen, sondern einheimischer Kunst, und diese könne muthig einen Lorbeer zeigen, der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt. Der deutsche Genius sei selbst in der Künste Heiligthum gestiegen, und auf der Spur der Griechen und der Britten dem bessern Ruhme nachgeschritten. Nicht mehr zu den Tagen charakterloser Minderjährigkeit sei die deutsche Kunst zurückzuführen, nicht mehr rednerisches Gepränge, sondern Natur dürfe gefallen, nicht konventionelle Schranken und Sitten dürfe man befolgen, sondern die Leidenschaft erhebe frei ihre Töne, und in der Wahrheit finde man das Schöne. Da kein lebendiger Geist aus der Kunst des Franken spreche, dürfe sie nicht mehr Muster werden. Wenn sie komme, so möge sie als ein abgeschiedner Geist kommen, dem man

Französisches Drama.

wohl noch gestatten könne, die oft entweihte Scene zu reinigen. — Denn in der That gegen Kotzebue und seinesgleichen, die die Scene entweihten, war das französische Drama immer noch als pädagogisches Mittel, als Einschub gegen das ganz Gemeine zu benutzen. Dieses Gedicht, ein Prachtstück Schiller'scher Lyrik, war zugleich das Manifest, welches die beiden Dichter bewußt ihren Umgebungen und der Welt entgegen hielten.

Es fand sich jedoch ein Gesichtspunkt, unter welchem sie des Herzogs Wünsche befriedigen und zugleich ihre eignen Zwecke verfolgen konnten. Hatte man es eben in der Hand, durch das französische Drama die trivialere Theaterkost einzuschränken, so war dasselbe ein noch willkommeneres Mittel, die Schauspieler in dauernder Uebung zu halten, Verse zu sprechen. Denn da Schiller in diesen fruchtbaren Tagen große Pläne hatte, konnten die an Prosa gewöhnten Darsteller nicht genug in rhythmischer Sprache geschult werden. So war er aus praktischen Gründen denn auch einverstanden, daß Göthe sich an die Uebersetzung des Tancred machte, wie er selbst zu gleichem Zweck später die Phrädra des Racine übertrug. —

Der nächste Stoff, den Schiller nach der Maria Stuart ergriff, war die Jungfrau von Orleans. Er begann das Stück noch in demselben Jahre, zog sich jedoch, um es zu vollenden, im März 1801 in sein Gartenhaus nach Jena zurück. In den ersten Monaten dieses Jahres befiel Göthen eine schwere Krankheit, deren Gefahr ganz Weimar in Aufregung brachte, und auch ältere Freunde, die erkaltet waren, ihm wieder zuwendete. Nachdem der Hauptsturm, der ihm gedroht hatte, vorüber war, erholte sich seine kräftige Natur mit schnellen Schritten. Während der Genesung las Schiller ihm die ersten Akte der Jungfrau vor, und als Göthe die letzten gelesen hatte, sandte er ihm das Stück mit den Worten zurück: „Es ist so brav, gut und schön, daß ich ihm nichts zu vergleichen weiß."

Jungfrau von Orleans.

Schiller nannte die Jungfrau von Orleans eine „romantische Tragödie." Die junge Schule der Romantiker frohlockte, daß ihre Opposition gegen die Klassicität des Meisters einen Sieg davon getragen hätte; und doch waren es nur geringe formelle Zugeständnisse, die Schiller, nicht sowohl ihnen, als vielmehr der Romantik seines Stoffes gemacht hatte. Wenn er sich das schwärmerisch gottbegeisterte Mädchen zur Heldin wählte, das, aus kindlichem Stande zur Heroine erwachsend, mit dem Schwerdte in der Hand ihr Vaterland von fremder Knechtschaft befreit, so wollte er sie in dem Charakter darstellen, in welchem sie für ihre Zeit zur Heldin wurde, er wollte die Handlung den Geist ihrer Zeit wiederspiegeln lassen. Dazu bedurfte es gewisser undramatischer Momente, übernatürlicher Einwirkungen, kurz der Wunder. Aber Schiller wußte sich damit trefflich abzufinden. Das größte Wunder des Stückes, die Gestalt der Heldin selbst, löste er in der einfachsten Weise, indem er ihr Wesen auf eine rein menschliche psychologische Entwick-

lung zurückführte. Ihr Charakter wird durch die Exaltation eines schwärmerisch begeisterten Gemüths, eines visionären Traumlebens, hinreichend ermöglicht. Ihre Ueberzeugung, die sich mit einer gewissen dämonischen Gewalt der Schwärmerei ausspricht, die Ueberzeugung, daß sie von Gott als Werkzeug zur Befreiung des Vaterlandes ausersehen sei, giebt den Kriegern Muth, und in dem Glauben an ein Wunder leisten sie Großes auf natürliche Weise. Was aber an entschiednen Wundern in dem Stücke vorkommt, ist unwesentlich, greift nicht in die Komposition der Handlung ein, ist nicht Mittelpunkt, wie bei den Romantikern, sondern nur ein praktischer Hebel für die dramatische Entwicklung durch den Charakter der Heldin. Johanna, im Glauben an ihre göttliche Sendung, vermißt sich des Höchsten, sie überhebt sich ihrer menschlichen Kraft. Da muß sie erkennen, daß sie auch einer menschlichen Schwäche unterworfen ist, ihr Herz erglüht für einen Feind des Vaterlandes. Dies Bewußtsein der Schuld lähmt ihre Thatkraft, und als der eigne Vater als Ankläger gegen sie auftritt, fühlt sie sich wehrlos und vernichtet. Aber die Noth des Vaterlandes erweckt sie von Neuem, sie tritt noch Einmal an die Spitze der Krieger, und in ihrer Anstrengung der Verzweiflung sieht das Heer die göttliche Kraft ihr wiedergeschenkt. Sie siegt, und sterbend für das Vaterland, fühlt sie ihre Schuld gesühnt. Ihre Mission ist erfüllt, sie verläßt die Erde im Bewußtsein als des höchsten Gottes Priesterin ihre Pflicht vollendet zu haben. Zu dieser einfachen und natürlich psychologischen Entwicklung thun die äußeren Wunder so viel wie gar nichts, sie bleiben äußere Steigerungsmittel des Effekts.

Die so eng gezogenen Grenzen in der Komposition der Maria Stuart hat Schiller in der Jungfrau von Orleans wieder erweitert. Hier, wo es galt, zwei Nationen im Kampfe mit einander vorzuführen, brauchte er eine große, scenische Entfaltung. Eine Anzahl von Nebenfiguren und Episoden lassen den Bau des Dramas die einfache Konstruktion überschreiten und eine komplicirtere Gestalt annehmen. Ein reiches Detail gliedert mit einer gewissen Gothik das Außenwerk, und erfüllt das Innere mit prächtigstem Farbenglanz. Aber weit entfernt ist diese Romantik von der unfreien, nebelhaften Mystik jener Schule der strikten mittelalterlichen Tendenzromantiker. Ein klarer Geist spricht aus Schiller's Romantik, beseelt vom Gedanken der Freiheit, der sich belebend dem gebildeten wie dem naivsten Hörer mittheilt, und so ästhetisch wie sittlich erhebend auf die Massen wirkt. Die Jungfrau von Orleans ist ein Volksstück im höchsten Sinne, nicht sowohl wegen der großartigen Repräsentation, als vielmehr um der hinreißenden Gewalt willen, die von innen strömend das Ganze mit poetischer Wärme füllt und sich durch den Zauber der Sprache mittheilt.

Diese tritt pomphafter und mit phantasiereicherem Redeschwung auf, als in den beiden früheren Stücken, aber sie bringt zugleich eine solche Fülle und

Tiefe patriotischen Gefühls zum Ausdruck, daß die Zeit in ihrer nationalen Knechtung dadurch auf's Aeußerste ergriffen werden mußte. Jenes Frankreich, das von Englands Joch sich zu befreien strebte, es war für die Hörer Deutschland, auf welches der fränkische Sieger seinen Fuß gesetzt hatte, und alle jene herrlichen Worte eines national sich belebenden Gefühls wurden von der Sehnsucht des deutschen Publikums auf ihr eignes Geschick bezogen. Seine eigentliche Wirkung sollte dies Stück erst ein Decennium später erlangen, als die deutsche Jugend, sich zum Kampfe rüstend für die Befreiung ihres Vaterlandes, durch Schiller's Dichtungen zu höchster Begeisterung hingerissen wurde.

Während Wallenstein und Maria Stuart vom Arbeitstisch des Dichters sofort in's Theater gewandert waren, um begierig einstudiert zu werden, konnte merkwürdigerweise die Jungfrau in Weimar nicht gegeben werden. Der Herzog hatte sich das Manuscript geben lassen, er erklärte, daß ihn das Stück poetisch ergriffen habe, daß er es aber nicht dargestellt wünsche. Was ihn dazu bewogen, ist unerklärbar, wenn man nicht eine Intrigue der Schauspielerin Jagemann annimmt. Sie war die erklärte „Freundin" des Herzogs, und mochte, bei der allgemeinen Bekanntschaft dieses Verhältnisses, sich scheuen, in der Rolle der „Jungfrau" aufzutreten. So wurde das Stück zuerst in Leipzig und Berlin mit stürmischem Beifall gegeben. Erst im April 1803, als sich ein junges Mädchen bei der Weimarer Bühne fand, welches für die Rolle der Johanna paßte, ging das Werk auch hier in Scene, und die Verzögerung hatte einen um so größeren Enthusiasmus des Publikums zur Folge.

Im Sommer 1801 verließen die beiden Dichter Weimar. Göthe, um seine Gesundheit ganz wieder herzustellen, ging zur Kur nach Pyrmont, von da nach Göttingen, um dort wissenschaftliche Studien zu machen. Dabei trug er sich mit einem dramatischen Plane, dem zur natürlichen Tochter, welcher langsam heranreifend der guten Stunde harrte. Die Ausführung stand nahe bevor. — Schiller dagegen begab sich zur Erholung zu seinem Freunde Körner nach Dresden. Gestärkt kehrte er wieder zurück. Lange zu feiern vermochte er jetzt nicht mehr, und als es galt, zum 30. Januar ein neues Stück zu schaffen, womöglich etwas ganz Besonderes, begann er sich umzusehen. Bald gewann er auch einem neuen Stoffe ein Interesse ab. Diesmal war es nicht eine große historische Welt, deren er sich bemächtigte, sondern eine phantastisch märchenhafte, worin er mehr mit Behagen ausruhte. Er nahm eine der Maskenkomödien des italienischen Dichters Gozzi auf, um in freier Bearbeitung ein selbständiges Gedicht daraus zu erschaffen. So entstand die Tragikomödie Turandot. Schiller wollte damit eine neue Gattung des phantastischen Dramas begründen, darin, mit Hülfe italienischer Masken, der Humor sein freies Spiel mit dem Tragischen treiben sollte. Das Unternehmen war mißlich. Die italienischen Maskentypen wollten das

deutsche Publikum nicht anheimeln, ihre Komik blieb etwas Fremdes. Dazu kam, daß Schiller die Handlung etwas zu weit in das Gebiet des Tragischen führte, als daß der phantastische Humor ihr hätte gleichen Schritt halten können. Schiller's großartige Natur fand sich nicht in den Spaß, den er sich ausgedacht hatte, und so poetisch glänzend er sein Werk ausstattete, er erreichte seinen Zweck nicht ganz. Körner gab ihm das in freundschaftlicher Weise zu verstehen, indem er ihm schrieb: „Ich erwarte wenig Empfänglichkeit für Turandot. Man wird von dir nur Madonnen sehen wollen, und wird es übel nehmen, daß du auch Arabesken machst. Der leichte Uebergang vom Ernst zum Scherz wird von Wenigen geschätzt werden, und Viele werden durch langes Nachdenken heraus bringen, daß die Jungfrau von Orleans ein weit interessanterer Charakter ist, als Turandot." — Und in der That machte das Stück bei der Aufführung (den 30. Jan. 1802) keinen sonderlichen Eindruck. Der bessere Theil des Publikums war nicht einverstanden, daß Schiller sein großes Talent an einen bedeutungslosen Stoff hingegeben habe. Nur die Räthsel fanden ungetheilten Beifall, und der Dichter wußte sein Publikum dadurch zu entschädigen, daß er bei jeder Wiederholung des Stückes neue Räthsel einfügte.

Turandot.

Mit dem Jahr 1802 begann Schiller eine ganz außerordentliche Rührigkeit für das Theater. Er theilte sich mit Göthe in die Leitung der Bühne, nahm Proben ab, übte Schauspieler ein, sorgte für das Repertoire, indem er, ohne die eigne Produktion zu vergessen, Andrer Stücke bearbeitete und in Scene setzte. Es galt, das Schlechte und Gemeine in den Augen des Publikums zu vernichten, es an das Große und Gute zu gewöhnen, die Bühne von Kotzebue und den übrigen Komödienschreibern zu reinigen. Was irgend von Interesse war, sollte dabei nicht übergangen werden. Man that auch wohl ein Uebriges, und besonders Göthe drang darauf, manche Stücke der Romantiker zur Darstellung zu bringen. So wurde der Jon von A. W. Schlegel und der Alarcos von Fr. Schlegel gegeben. Schiller sah voraus, daß sie damit keinen Respekt erlangen würden, und wollte zufrieden sein, wenn man keine totale Niederlage erlitte. Was ihm zu gewinnen schien, war auch hier, daß man „die äußerst obligaten Silbenmaße sprechen lassen und sprechen hören könne." Aber der Versuch mißlang gänzlich, das Publikum, Gebildete wie Ungebildete, lachte über die armseligen Produkte. So war den Romantikern denn wenigstens Genüge geschehen, ihre hochmüthigen dramatischen Ungeheuer hatten ihre Aufgabe als abschreckende Beispiele erfüllt.

Theater in Weimar.

Vor allem lag es Schiller daran, Shakespeare auf der Weimarer Bühne heimisch zu machen. Er hatte den Macbeth bereits bearbeitet, jetzt wurde Othello in Scene gesetzt, und an die Einübung des Julius Cäsar gingen beide Freunde, als an die Vorbereitung eines höchsten Festes. Schiller übernahm es auch, Göthe's Iphigenie einzustudieren, und da Göthe seinem Egmont

für das Theater nicht beikommen konnte, faßte Schiller mit seinem praktischen Blick die Sache an, und bearbeitete das Stück für die Bühne. Bald darauf kam auch Götz von Berlichingen, von Göthe selbst für das Theater eingerichtet, zur Aufführung. — Dann machte man auch Versuche mit antiken Stücken, die in Masken gespielt wurden. Schon in dem Festspiel Paläophron und Neoterpe hatte Göthe die antiken Masken angewendet, bald gehörten die Brüder des Terenz zu den Lieblingsstücken.

Schiller ging mit ganzer Energie daran, das Publikum für das Gute heran zu bilden, ja es dazu zu zwingen. „So viel ist mir klar geworden, schrieb er schon früher einmal an Göthe, daß man den Leuten im Ganzen genommen durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir däucht, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muß man das andre einschlagen. Man muß sie inkommodiren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und in Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst, muß die Poesie ihnen gegenüber stehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben, und bekommen Respekt vor den Poeten.“ Und wirklich setzte Schiller das Mögliche durch. Er gewöhnte seine Leute an das Gute, und erzog sich durch Unermüdlichkeit und Zwang ein Theaterpublikum in Weimar, das dem Genius willig folgte. Und auch eine neue Schule von Schauspielern erzog er, die, hauptsächlich durch seine Stücke herangebildet, die ideale Kunst repräsentirten. Dadurch, daß das Theater im Sommer nach dem Badeort Lauchstedt übersiedelte, wurde der praktische Vortheil erzielt, daß dieselben Stücke immer geübt werden konnten, und ohne durch Wiederholung lästig zu fallen, an beiden Orten einen gewissen Reiz der Neuheit behielten.

Die klassische Zeit Weimar's war gekommen, das Theater war der eigentliche Ausdruck derselben. Man wallfahrtete aus ganz Deutschland nach dem Ilm-Athen, und auch im Auslande galt Weimar als der Mittelpunkt deutscher Bildung und Kunst. Diese zweite Epoche Weimars war von jener ersten wesentlich verschieden. In der Geniezeit des jugendlichen Hofes vor fünfundzwanzig Jahren herrschte die Subjektivität, die geniale Lebenslust, die Persönlichkeit, und Göthe war der Mittelpunkt. Das Theater war ein Komödiespielen aus Liebhaberei, ein dilettantisches Vergnügen. Einen plötzlichen Anlauf zur Kunst nahm es durch die Iphigenie, aber damit stockte es, denn die künstlerische Ausbildung war noch nicht gekommen. Ganz anders gestaltete sich die zweite größere Epoche. Nicht mehr die Persönlichkeit, sondern die Kunst wurde auf den Thron erhoben, und Schiller war der eigentliche Genius dieser klassischen Zeit. Stand gleich Göthe ihm eng verbunden, und war auch Schiller erst durch die innige Verbindung mit ihm zu seiner Objektivität gelangt: Schiller's Einfluß war doch der größere. Denn eben weil er durch das Drama hinreißend auf große Kreise wirkte, wurde

seine Macht auch größer, und der hohe sittliche Adel seines dichterischen Wesens theilte sich wiederum veredelnd und bildend mit. Schiller war bereits um diese Zeit der Lieblingsdichter der Nation.

Daß er trotzdem auch viele Widersacher hatte, gehörte zur Sache, und wir wissen, daß deren sogar in nächster Nähe waren. Ja, in dem klassischen Ilm-Athen gab es gewisse Mächte, die geschäftig Böses säten, um den beiden großen Dichtern entgegen zu wirken. Und hier ist besonders Kotzebue zu nennen, der Alles dran setzte, sich geltend zu machen, und in diesem Jahre (1800) durch Intriguen die Weimarer Gesellschaft zur Spaltung brachte.

August Fr. Ferd. Kotzebue war aus Weimar gebürtig (1761.) Sein dramatisches Talent hatte sich früh entwickelt, und ihn mit Hülfe einer Alles wagenden Gesinnung zu Rang und Ansehn gebracht. In Wien war er als Hoftheaterdichter angestellt gewesen, dann in Petersburg als Direktor des deutschen kaiserlichen Theaters. Nach der Ermordung seines Gönners, des Kaisers Paul, kam er geadelt, mit Titeln und ansehnlichem Gehalt aus Rußland zurück, und nahm seinen Wohnsitz in seiner so berühmt gewordenen Vaterstadt. Kotzebue war um diese Zeit bereits auf allen deutschen Theatern heimisch, und der Liebling des großen gedankenlosen Publikums, das für sein Geld amüsirt sein will. Er hatte entschiednes dramatisches Talent, war im höchsten Grade fruchtbar (schrieb über 200 Stücke), verstand den Effekt und die Wirkung der Bühne, aber vom Dichter hatte er nichts. Seine gemeine Gesinnung scheute kein Mittel, die Masse für sich zu gewinnen, das Niedrigste war ihm recht, wenn es zum Ziele führte. Er wollte berühmt werden, Geld erwerben, auf der Bühne herrschen. Wie er sie kannte, so kannte er die Menschen, er wußte, daß das Unsittliche ein großes Publikum hat, und war nicht scheu es auszubeuten, zumal es die Grundlage seiner eignen Natur war. Auf gute Berechnung aller Vortheile basirte hauptsächlich seine Fertigkeit. Als er auftrat, waren vornämlich Iffland's zwar wässrige, aber doch sittlich gesunde Familien- und Rührstücke an der Tagesordnung. Kotzebue wußte sich mit Leichtigkeit darein zu finden, schrieb eine Menge derselben, und wurde um so beliebter, als er sie mit äußerster Frivolität würzte. So erlangte seine larmoyante Ehebruchsgeschichte „Menschenhaß und Reue" großen Thränenbeifall. Als darauf Schiller in der historischen Tragödie siegreich auftrat, war Kotzebue sogleich hinterher, ihm den Rang abzulaufen. Seine elenden Trauerspiele haben keinen Anspruch auf Erwähnung, wurden aber von seinem Publikum den Schiller'schen gleichgesetzt. Eins derselben, die Hussiten vor Naumburg, mit seinen lächerlich jammernden Kinderchören mag als Typus der Abgeschmacktheit hier genannt werden. Das beste von ihm sind seine Possen, wie „die Zerstreuten," der „Wirrwarr," „die deutschen Kleinstädter," doch konnte er es darin nicht an gehässigen Anspielungen fehlen lassen, besonders auf die Weimarer Größen. Uebri-

Kotzebue.

gens stahl er ganz gewissenlos, und eine ganze Reihe seiner beliebtesten Stücke sind nichts andres als Bearbeitungen des dänischen Dichters Holberg. Hauptsächlich siegte er durch das Triviale, was immer das größte Publikum hat.

Als Kotzebue sich in Weimar niederließ, war ihm Göthe's und Schiller's Größe ein Dorn im Auge. Er konnte keine Berühmtheit neben sich sehen, geschweige eine Bedeutung über sich erkennen. Wer ihm unbequem wurde, an dem vergriff er sich durch die schamlosesten Pasquille. Von seinen Stücken war manches, allein erst nach genauer Säuberung von gehässigen Beziehungen gegeben worden. „Wir wollten, erzählt Göthe in den Annalen, ein für allemal den Klatsch auf unsrer Bühne nicht dulden, indeß der andern Partei gerade daran gelegen war, sie zum Tummelplatz ihres Mißwollens zu entwürdigen. Deßhalb gab es einen großen Kampf, als ich aus den Kleinstädtern alles ausstrich, was gegen die Personen gerichtet war, die mit mir in der Hauptsache übereinstimmten, wenn ich auch nicht jedes Verfahren billigen, oder ihre sämmtlichen Produktionen lobenswerth finden konnte. Man regte sich von der Gegenseite gewaltig, und behauptete, daß wenn der Autor gegenwärtig sei, man mit ihm Rath zu pflegen habe. Es sei mit Schillern geschehen, und ein anderer könne das Gleiche fordern. Diese wunderliche Schlußfolge konnte bei mir aber nicht gelten; Schiller brachte nur edel Aufregendes, zum höheren Strebendes auf die Bühne, jene aber Niederziehendes, das problematisch Gute Entstellendes und Vernichtendes herbei; und das ist das Kunststück solcher Gesellen, daß sie jedes wahre reine Verhältniß mißachtend ihre Schlechtigkeiten in die lässige Nachsicht einer geselligen Convenienz einzuschwärzen wissen."

Kotzebue sann auf Rache. Zwar waren ihm Schiller und Göthe verbunden zu mächtig, da sie die Mehrzahl für sich hatten, aber auch er hatte eine Partei in Weimar. Sein Anhang war in der „höheren" Gesellschaft (worunter wohl nicht die fürstliche Familie zu verstehen ist) zu suchen, die sich an seiner Frivolität entzückte. Es stachelte ihn auf, daß, während er hier in Ansehn stand, er trotz aller Zudringlichkeit von den gebildeten Zirkeln in Schiller's und Göthe's Hause ausgeschlossen blieb. Und so suchte er, da er gegen die Verbundnen nicht aufkommen konnte, sie durch Ränke auseinander zu bringen. Obgleich er Schiller haßte, beschloß er ihn durch ein Fest zu feiern. Nach Kotzebue'scher Gesinnung mußte Göthe dann eifersüchtig werden, und der Bruch war zu bewerkstelligen.

Ein gewaltiger Riß in die Weimarische Gesellschaft wurde dadurch in der That vorbereitet, der Anstifter verrechnete sich nur in der Hauptsache. „Die Sachen standen so (erzählt Göthe weiter), daß es früher oder später dazu kommen mußte. An dem gedachten Tage (5. März) sollte zu Ehren Schiller's eine große Exhibition von mancherlei auf ihn und seine Werke bezüglichen Darstellungen in dem großen, von der Gemeine ganz neu dekorirten

Stadthaussaale Platz finden. Die Absicht war offenbar Aufsehen zu erregen, die Gesellschaft zu unterhalten, den Theilnehmenden zu schmeicheln, sich dem Theater entgegen zu stellen, der öffentlichen Bühne eine geschloßne entgegen zu setzen, Schiller's Wohlwollen zu erschleichen, mich durch ihn zu gewinnen, oder, wenn das nicht gelingen sollte, ihn von mir abzuziehen."

„Schillern war nicht wohl zu Muthe bei der Sache. Die Rolle, die man ihn spielen ließ, war immer verfänglich, unerträglich für einen Mann von seiner Art, wie für jeden Wohldenkenden, so als eine Zielscheibe fratzenhafter Verehrungen in Person vor großer Gesellschaft dazustehen. Er hatte Lust sich krank zu melden, doch war er, geselliger als ich, durch Frauen- und Famlienverhältnisse mehr in die Societät verflochten, fast genöthigt, diesen bittern Kelch auszuschlürfen. Wir setzten voraus, daß es vor sich gehen würde, und scherzten manchen Abend darüber; er hätte krank werden mögen, wenn er an solche Zudringlichkeiten gedachte."

„So viel man vernehmen konnte, sollten manche Gestalten der Schiller'schen Stücke vortreten; von einer Jungfrau von Orleans war man's gewiß. Helm und Fahne, durch Bildschnitzer und Vergolder behaglich über die Straße in ein gewisses Haus getragen, hatte großes Aufsehn erregt, und das Geheimniß voreilig ausgesprengt. Die schönste Rolle aber hatte sich der Chorführer selbst vorbehalten; eine gemauerte Form sollte vorgebildet werden, der edle Meister im Schurzfell daneben stehen, nach gesprochnem geheimnißvollen Gruße, nach gefloßner glühender Masse, sollte endlich aus der zerschlagnen Form Schiller's Büste hervortreten. Wir belustigten uns an diesem nach und nach sich verbreitenden Geheimniß, und sahen den Handel gelassen vorwärts gehen."

„Nur hielt man uns für allzu gutmüthig, als man uns selbst zur Mitwirkung aufforderte. Schiller's einzige Originalbüste, auf der Weimarischen Bibliothek befindlich, eine frühere herzliche Gabe Dannecker's, wurde zu diesem Zwecke verlangt, und aus dem ganz natürlichen Grunde abgeschlagen, weil man noch nie eine Gypsbüste unbeschädigt von einem Feste zurückerhalten habe. Noch einige andere, von anderer Seite her zufällig eintretende Verweigerungen erregten jene Verbündeten auf's Höchste; sie bemerkten nicht, daß mit einigen diplomatisch-klugen Schritten alles zu beseitigen sei, und so glich nichts dem Erstaunen, dem Befremden, dem Ingrimm, als die Zimmerleute, die mit Stollen, Latten und Brettern angezogen kamen, um das dramatische Gerüst aufzuschlagen, den Saal verschlossen fanden, und die Erklärung vernehmen mußten: er sei erst ganz neu eingerichtet und decorirt, man könne daher ihn zu solchem tumultarischen Beginnen nicht einräumen, da sich niemand des zu befürchtenden Schadens verbürgen könne. — Das erste Finale des unterbrochnen Opferfestes macht nicht einen so entsetzlichen Spektakel als diese Störung, ja Vernichtung des löblichsten Vorsatzes, zuerst in der obern

Societät, und sodann stufenweise durch alle Grade der sämmtlichen Population anrichtete."

Der Zufall hatte die Hindernisse so geschickt komponirt, daß man darin die Leitung eines einzigen feindlichen Prinzips zu erkennen glaubte. So war es jetzt Göthe, der die Schuld tragen sollte, und auf den sich der heftigste Grimm Kotzebue's richtete. Göthe wußte das mit Kaltblütigkeit zu ertragen, und Schiller schrieb erleichtert und scherzend an Göthe, daß ihm der fünfte März glücklicher vorüber gegangen sei, als dem Cäsar der fünfzehnte. Die „bedeutende höhere Gesellschaft" war zwar auf der Seite des Widersachers, allein, als der Sturm sich gelegt, zeigte sich, daß Kotzebue nicht berufen sei, eine glückliche Rolle in Weimar zu spielen. Er verließ die Stadt und zog nach Berlin. *)

Die Spaltung, die durch ihn in die Musenstadt gedrungen war, ließ jetzt jedoch die Parteien klarer überblicken. Es fand sich, daß jenes Unternehmen einer Schillerfeier, das nicht sowohl von Schiller's Verehrern, als von Kotzebue's Anhang ausgegangen, mehr aus feindseligen Gesinnungen gegen Göthe und Schiller, als aus Verehrung für Einen von beiden beruhte. Dadurch lösten sich manche Beziehungen, die man für wünschenswerth gehalten hatte. „Alles jedoch, was ich mir mit Schillern und andern verbündeten thätigen Freunden vorgesetzt, erzählt Göthe, ging unaufhaltsam seinen Gang; denn wir waren im Leben schon gewohnt, den Verlust hinter uns zu lassen, und den Gewinn im Auge zu behalten." Auch sollte zu Anfang des Jahres 1803 das ideale Weimarische Theater zwei neue große Werke gewinnen, die Braut von Messina und die natürliche Tochter. In der Braut von Messina entfernte sich Schiller noch einmal von der historischen Tragödie, die er doch so eigen und großartig zu einer neuen Gattung herausgebildet hatte. Ein rein ideales Drama im unmittelbaren Anschluß an das Theater der Griechen stand ihm vor der Seele. So erinnert denn der Stoff schon, den er erfand, an die Bruderfehden und schrecklichen Ereignisse in den Königsfamilien der griechischen Tragödienwelt; so wendete er die antike Schicksalsidee auf die romantische Welt an, und so stattete er das Werk äußerlich mit dem Chor der antiken Tragödie aus. Daß Schiller damit

Die Braut von Messina

*) Es ist nicht von Wichtigkeit, Kotzebue's Leben und theatralische Thätigkeit eingehender zu verfolgen. Er gab sich ganz in russische Dienste, lebte aber mit einem enormen Gehalt in Deutschland, um über alle neuen Ideen, die hier in der Politik, Finanzen, Kriegskunst, Unterricht, in Umlauf kamen, insgeheim nach Petersburg zu berichten. Er war russischer Spion in aller Form. Seine ausgesprochene Feindseligkeit gegen liberale Bestrebungen der Zeit machten ihn bei der Jugend allgemein gehaßt und verachtet. Traurig ist es, daß der schlechte Mann noch in seinen Untergang ein unglückliches Opfer nach sich ziehen mußte. Er wurde im Jahr 1819 durch den Studenten Karl Sand ermordet.

einen Mißgriff beging, darüber steht heutzutage das Urtheil fest. Drei neue Elemente sind es, die er seinem neuen Drama zubrachte, die sich alle drei als nicht stichhaltig erwiesen, in wie bedeutendem Sinne er sie immer verwendete.

Einmal die ideale Kombination verschiedner Religionen, des Christenthums, des Muhamedanismus und der antiken Mythologie; die er durch die Vermischung der Volksstämme und Weltanschauungen auf dem Lokal der Handlung, Sicilien, zu rechtfertigen suchte. „Das Christenthum war zwar die Basis der herrschenden Religion; aber das griechische Fabelwesen wirkte noch in der Sprache, in den alten Denkmälern, in dem Anblick der Städte selbst, welche von Griechen gegründet waren, lebendig fort, und der Märchenglaube, so wie das Zauberwesen schloß sich an die maurische Religion an. Die Vermischung dieser drei Mythologieen, die sonst den Charakter aufheben würde, wird also hier selbst zum Charakter. Auch ist sie vorzüglich in den Chor gelegt, welcher einheimisch, und ein lebendiges Gefäß der Tradition ist." Diese Verschmelzung ist jedoch nur ein geistreich poetisches Experiment, sie beruht auf keiner Nothwendigkeit für die Handlung.

Und ein Experiment ist auch der Chor. Die antike Tragödie ist auf ihn gebaut, die moderne hat keine Traditionen für ihn, er ist ihr etwas fremdes, ja unsre ganze Bühne widerstrebt ihm. Ueberdies hat ihm Schiller einen doppelten Charakter gegeben, in welchem er aus der alten Rolle seines Urbildes fällt, ohne in seiner neuen wesentliche Vortheile für die Handlung einzubringen. Außer dem allgemeinen menschlichen Charakter nämlich, wenn er sich im Zustande der ruhigen Reflexion befindet, sollte der Chor noch einen specifischen vertreten, worin er in der Leidenschaft zur handelnden Person wird. „In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stücke, und bezieht sich also mehr auf die Zuschauer. Er hat als solcher eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der Ruhige über den Passionirten hat; er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft. In der zweiten Qualität als selbsthandelnde Person soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben." (Sch. an Körner.) — Demnach würde sich der Chor in seinen inneren Eigenschaften geradezu aufheben, diese treten jedoch glücklicherweise keineswegs bemerkenswerth hervor. Wohl aber ist er äußerlich in eine ältere und eine jüngere Schaar getheilt, die in ihrem verschiednen Charakter sich an einander reibt, und bis an die Grenze des Mithandelns vorschreitet. Allein nothwendig ist er auch so nicht. Und wie unmöglich er für die moderne Bühne ist, sollte Schiller erkennen, als er an das Praktische der Darstellung ging. Das massenhafte Sprechen mußte bei unsrem Theater alle Wirkung des Wortes aufheben. Schiller fand jetzt ein Auskunftsmittel, indem er den Chor in eine Menge Theile schnitt, und

diese von einzelnen Personen sprechen ließ, einem Bohemund, Berengar u. s. w. Damit war der Chor aufgelöst und vernichtet, und was noch schlimmer war, das Stück hatte mit einemmal ein Dutzend Personen mehr, die gar nicht zur Handlung gehörten, keinen besondern Charakter vertraten, sondern allein unter sich deklamirten. Daß auch damit noch eine Wirkung erzielt wurde, und eine ganz außerordentliche, dafür wußte Schiller's Talent zu sorgen, allein es war eine künstlich herbeigezogne, keine aus dem Kern der Handlung herausspringende Wirkung. Betrachtet man freilich das Dichterische des Chors, losgelöst von seiner dramatischen Aufgabe, so zeigt sich darin Schiller's Lyrik auf ihrem Gipfel. Es sind die tiefsten und schönsten Gedanken, die in ergreifender Bildersprache sich dem wechselnden Rythmus anschmiegen, und die Handlung gleichsam kommentiren. Jeder Schritt derselben, jede Wendung, jede Stimmung, findet im Chor ihren Reflex, und läßt den Eindruck vertieft nachwirken. Zuweilen sogar hebt sich der Chor in seinen gewaltigen Wechselreden zu einer inneren und äußeren Bewegung, die wie Handlung aussieht und fortreißt.

Was nun die Handlung selbst betrifft, so ist diese mit höchstem Geschick vereinfacht und fast auf die Katastrophe beschränkt. Alles Wollen und alle Vergehungen drängen sich in einen knappen Rahmen zusammen, und zeigen die Vernichtung eines gewaltthätigen Geschlechtes mit furchtbaren Schritten hereinbrechen. Hier ist nun auf das dritte Element zu kommen, welches Schiller als eine Neuerung verwendete, nämlich die antike Schicksalsidee.

Es wäre noch zu untersuchen, ob das Schicksal der Alten wirklich als eine außerhalb der menschlichen Schuld stehende, zu blindem Thun zwingende Macht zu betrachten sei: eine Frage, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Schiller wollte sich einer solchen Schicksalsidee bedienen, welche die Menschen in ihren Handlungen zu unglücklichen Opfern des Geschicks machte, allein sein dramatischer Genius führte ihn die richtigeren Wege. Wenn er äußerlich und scheinbar die traditionelle Macht als das Treibende hinstellte, so verkettete er unter der Hand das Thun seiner Gestalten so selbständig aus Leidenschaft und Willen, daß eine unanfechtbare menschliche und dramatische Schuld daraus entstand, zu welcher es keiner fremden Einwirkung mehr bedurfte. „Der Uebel größtes ist die Schuld —.“ Diese Schlußverse des Stückes weisen ganz einfach die Schicksalsidee ab. Aber die scheinbare Durchführung derselben, als einer bestimmenden, wurde freilich mißverstanden, und brachte später die Ungeheuer der Schicksalstragödien (wie Müllners „Schuld“ und andre) hervor; bei Schiller aber ist das nur ein erborgtes Gewand aus der Antike, in welchem der dramatische Körper zwar nicht zu seinem vollen Recht oder Vortheil kommt, aber an sich durchaus bedeutend und innerlich proportionirt erscheint.

Wer ein Kunstwerk nur mit dem Verstande zu genießen versteht, der

mag über ein Werk, wie die Braut von Messina, seinen Tadel ergehen lassen, nur wird es gerechtfertigt sein, daß man zweifelt, ob er überhaupt fähig sei, ein Kunstwerk zu genießen. Schiller ist aber auch da, wo er fehlt, noch so sehr der große Genius, daß er aus dem Irrthümlichen eine neue Schönheit erwachsen läßt, und es durch seine Größe rechtfertigt. Und so ist grade dieses Gedicht von der höchsten poetischen Kraft und Fülle durchdrungen, die ganze ideale Hoheit seines Denkens kommt darin zur Erscheinung, und, was die Hauptsache ist, die Wirkung vom Theater ist so machtvoll, daß unter diesem Gesichspunkt ihm kaum ein andres Stück an die Seite gesetzt werden kann.

Dies empfand Schiller selbst bei der ersten Aufführung, die am 19. März 1803 stattfand. Er erklärte, bei diesem Werke zum Erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen zu haben. Göthen ging es ebenso, beide Freunde hatten das Gefühl, daß der theatralische Boden durch die Braut von Messina zu etwas Höherem eingeweiht sei. Und eine ähnliche Empfindung hatte das Publikum, das zahlreich aus der ganzen Gegend herbeigeströmt war, besonders aus Jena, von wo aus die akademische Jugend gewöhnlich zu Hunderten zu den Darstellungen Schiller'scher Werke nach Weimar wallfahrtete. Nachdem unter dem schweren Ernst der dramatischen Handlung eine tiefe Stille über dem gefüllten Hause gelagert, brach am Schlusse der Beifall um so stürmischer aus. Beim Herausgehen erlebte Schiller die Auszeichnung, daß ihm ein Lebehoch vor dem Schauspielhause gebracht wurde.

Noch einer andern Auszeichnung ist hier zu erwähnen, durch welche er besonders geehrt werden sollte. Der Herzog hatte ihn in den Adelstand erheben lassen. Schiller nahm die Sache hin, wie sie einst Göthe hingenommen hatte, als eine kahle Ehre. Größere Würde, als er schon besaß, konnte ihm der Adel nicht verleihen.

Vierzehn Tage nach der Aufführung der Braut von Messina brachte das Weimarer Theater ein neues großes Werk zur Darstellung, Göthe's „Natürliche Tochter“ (den 2. April). — Göthe hatte, wenn er gleich in der regsten Betheiligung an der Bühne lebte, seit langer Zeit nichts größeres Dramatisches producirt. Die Uebersetzungen des Mahomet und Tancred kann man nicht in Rechnung bringen; die Festspiele Paläophron und Neoterpe, so wie das im vorigen Jahre, zur Einweihung des neuen Theaters in Lauchstedt, geschriebne „Was wir bringen,“ sind immer nur gelegentliche Zweckarbeiten; das letzte gehört nicht einmal zu seinen glücklicheren. Im Stillen aber war er bereits seit drei Jahren mit einer neuen selbständigen Dichtung, und seit seiner Pyrmonter Reise ernstlicher, beschäftigt. Den Stoff entnahm er der Geschichte einer natürlichen Tochter des Prinzen Conti, welche vor einigen Jahren in Frankreich erschienen war; Schiller hatte ihm das Buch gegeben. Die Ausarbeitung aber verheimlichte er auch

Die natürliche Tochter.

dem Freunde, und erst in den letzten Monaten, da Göthe sich mit seiner Dichtung ganz im Hause abschloß, erfuhr Schiller das Geheimniß. „Mich freut es nur, daß ich ihn thätig weiß, schrieb er, denn wenn ein Mann von solchen Kräften feiert, so schmerzt ein jeder Zeitverlust."

Das Stück war auf großartige Dimensionen angelegt, es sollte eine Trilogie werden. Nur der erste Theil, der die Exposition bilden sollte, kam zum Abschluß, aber als ein geschlossnes Ganzes, welches das Recht einer selbständigen Tragödie beansprucht. „In dem Plane, sagt Göthe, bereitete ich mir ein Gefäß, worin ich alles, was ich so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, in geziemendem Ernste niederzulegen hoffte." Auf das vorliegende Stück hat dies nur erst eine geringe Anwendung. Es stellt Verhältnisse der Zeit vor der Revolution dar, läßt diese aber nur im Hintergrund hervorblicken. Charakteristisch ist es für Göthe, daß er einen Stoff, der auf eine große Entfaltung hindrängte, auch in jener nach innen gewendeten, die Handlung fast aufgebenden Weise des Tasso behandelte. Ja, noch mehr als im Tasso entzieht er sich dem dramatischen Leben darin; denn während er dort bestimmte historische Individuen in menschlichem Konflikt auftreten läßt, sind es in der natürlichen Tochter nur allgemeine Typen der Gesellschaft, Repräsentanten der Stände, des Individuellen so weit entkleidet, daß ihnen sogar der Name fehlt. Der Konflikt läßt die rein menschlichen Beziehungen im Kampfe mit den politisch-socialen unterliegen, und unversöhnt zeigt der Ausgang nur ungelöste erdrückende Verhältnisse. Jede Gestalt ist zwar mit der vollen Meisterschaft Göthe'scher Charakteristik ausgestattet, aber es sind Charaktere, die sich nur in ihrem Denken und Empfinden ausprägen, und jede Besonderheit einer vornehm symbolischen Allgemeinheit aufopfern. In keiner spricht sich ein freies Wollen aus, eine finstre Nothwendigkeit bannt jede in einen ehernen Ring von grausamen Pflichten; die Personen handeln nicht, sie werden von einem starren Gebot nur in eine gewisse Thätigkeit gesetzt. Diese zielt dahin, das Glück der Heldin zu untergraben, sie zu vernichten. Sie ist nur ein Opfer socialer Verhältnisse, schmachvoller Ränke; eine Schuld hat Eugenie nicht, ihr Ausgang ist trostlos.

Die natürliche Tochter ist das Werk eines hohen und reifen Dichtergeistes, der sich aber auf einer unzugänglichen Höhe isolirt, und innerlich die Beziehungen zwischen der Kunst und dem Leben abgebrochen hat. Die höchste Kunst wird immer vornehm sein, es liegt in ihrem Wesen, daß ihr Verständniß der Masse nicht entgegen springt; aber sie soll auch nicht vornehmer thun, als sie nöthig hat, oder als sie ungestraft darf. Sie soll sich nicht absichtlich und grillenhaft dem Verständniß des Volkes verschließen, sondern die Forderungen erfüllen, zu welchen dieses berechtigt ist. Die Dichtung soll auch in ihrer höchsten Formbildung nicht in kalter Plastik erstarren, son-

dern das warme lebendige Leben mit plastischer Kraft wiedergeben. Nicht nach Ruhe verlangt das Drama, sondern nach Bewegung; es kann der großen Gedanken eher entbehren, als der verständlichen Handlung. Aber so bedeutend, groß und tief auch die Gedankensumme des Dialogs in der natürlichen Tochter ist, so gering ist das dramatische Leben des Stückes, und es läßt sich noch streiten, ob eine solche Handlung und solche Charaktere noch dramatisch zu nennen seien. Für das Theater, selbst für das ideale zu Weimar, war das Stück kein dauernder Gewinn, und mit Recht hat die Bühne es seither von sich ausgeschlossen.

Schiller bewunderte in der Natürlichen Tochter „die hohe Symbolik, mit der der Dichter den Stoff behandelt habe, so daß alles Stoffartige vertilgt, und alles nur Glied eines idealen Ganzen ist. Es ist ganz Kunst, und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit." — Glücklicherweise ließ sich Schiller durch diese „hohe Symbolik" nicht nur nicht beirren, sondern er verließ sogar die in der Turandot und Braut von Messina eingeschlagne Bahn, und kehrte zu seinem eigentlichen Elemente, dem historischen Drama, zurück.

Schon im Jahr 1801 hatte sich das Gerücht verbreitet, daß Schiller einen Wilhelm Tell dichte, und es kamen von Berlin und Hamburg deßhalb Anfragen an ihn. Bis dahin war dergleichen Schiller, wie er selbst sagt, Wilh. Tell. nicht in den Sinn gekommen. Als aber die Anfragen sich mehrten, wurde er aufmerksamer auf den Stoff, und begann das historische Material zu mustern, ob sich ihm etwas abgewinnen ließe. — Inzwischen beschäftigten ihn seit der Braut von Messina französische Lustspiele. Der Herzog hatte ihm die neusten französischen Theatralia geschickt, mit dem Wunsche, sie in Weimar dargestellt zu sehen. Schiller wählte aus und übersetzte oder bearbeitete die beiden Lustspiele, der Parasit und der Neffe als Onkel, die sich bei der Darstellung zu seiner Zufriedenheit ausnahmen. Es war immer eine bessere Theaterunterhaltung als Kotzebue's Trivialitäten. — Zu seiner Erholung ging Schiller darauf einige Wochen nach Lauchstedt. Er wurde sehr gefeiert, der Prinz Eugen von Württemberg ging stets an seiner Seite und war unzertrennlich von ihm. Einige Wochen darauf (in Weimar) wurde er auch dem König von Schweden vorgestellt, der sich ihm, besonders für die Geschichte des 30jähr. Krieges, sehr dankbar erwies. Die Weimarer Schauspieler gaben in Lauchstedt die Jungfrau von Orleans und die Braut von Messina, bei welcher letzteren Vorstellung ein furchtbares Gewitter den Eindruck in's Grauenhafte steigerte. Nach Weimar zurückgekehrt, war dann die Einstudierung von Shakespeares Julius Cäsar, an den auch äußerlich eine ungewöhnliche Ausstattung gewendet wurde, ein höchst anregendes Geschäft. Die Darstellung fiel glänzend aus, und gab Schiller Muth und Lust zum Wilhelm Tell, der ihn schon lebhafter zu beschäftigen anfing.

Auch Göthe sah diesem Werke mit Verlangen entgegen, und traf im Stillen bereits seine Vorbereitungen dazu. Sie begannen schon bei der Einübung des Julius Cäsar, und kamen dieser Darstellung zu Gute. Denn da er wußte, daß Schiller's Tell überaus personenreich ausfallen werde, war er darauf bedacht, das Theater demgemäß einzurichten. An jungen Leuten, die sich der Weimarer Musterbühne zudrängten, fehlte es nicht. Göthe scheute sich nicht, auch solche anzuwerben, die noch nicht gespielt hatten, wenn sie Talent und vortheilhaftes Aeußere mit brachten, ja er ließ es sich nicht verdrießen, sie selbst zu unterrichten, und ihnen die Rollen einzustudieren.

Im December dieses Jahres starb Herder. Schiller und Göthe hatten, trotz ihres engen Zusammenwohnens mit ihm, „weltenweit" von einander gelebt. Der Zwiespalt war mit seinem Tode ausgeglichen, und besonders Göthe war darauf bedacht, frei von aller Kleinlichkeit, den Mann in seiner ganzen literarischen Bedeutung zu fassen. —

Am Jahreswechsel war Schiller schon mit allem Feuer bei Wilhelm Tell, obgleich französische Gäste, Frau von Staël und Benjamin Constant, ihn trotz aller Absperrung nach Hof und in Gesellschaft zwangen, und ihn wie Göthe durch ihr Zudringen zur Verzweiflung brachten. Göthe war, um ihnen zu entkommen, nach Jena davon gegangen, mußte aber zurück. — Mitte Januar hatte Schiller schon die Rütliscene des Stückes fertig, die Göthe rücksendend „alles Lobes und Preises werth" fand.

Daß Göthe Schillern den Stoff zum Tell gegeben, und durch seine Schilderungen des Landes ihn zu der bewunderungswürdigen Herrschaft auch über das Lokal vermocht habe, ist ein Irrthum, dessen erster Theil durch Schiller's Briefwechsel mit Körner beseitigt wird. Schiller wurde durch Gerüchte, daß er einen Tell bearbeite, auf den Stoff geführt. Er nahm Tschudi's schweizerische Geschichte zur Hand. „Nun ging mir ein Licht auf, denn dieser Schriftsteller hat einen so treuherzigen, herodotischen, ja fast homerischen Geist, daß er Einen poetisch zu stimmen im Stande ist." (Sch. an Körner). Da Schiller wußte, daß Göthe einst einen epischen Tell im Sinne gehabt, verhandelte er natürlich auch mit ihm, und es konnte nicht an Andeutungen über Land und Leute fehlen. Allein bei Göthe's Art die Natur zu betrachten und zu schildern, war es für Schiller nicht wohl möglich, allein aus seinen Angaben zu schöpfen. Schiller ging viel gewissenhafter zu Werke. Er studierte für seinen Zweck die Naturgeschichte des Alpenlandes, las Ebel's „Gebirgsvölker der Schweiz," und was er an Reisebeschreibungen erhalten konnte, Daneben mußte er sich an kleinen schlechten Bildchen, die etwa aufzutreiben waren, genügen lassen. Wie genau Schiller überhaupt zu studieren pflegte, beweist, daß er sich zu seiner Ballade „der Taucher" ein „Fischbuch" aus der Weimarer Bibliothek schicken ließ; und welcher geringen Anschauung er bedurfte, um die größten Naturphänomene zu schildern, dafür spricht das Bei-

spiel jenes Mühlenwehrs, an welchem er die Naturfarben für den Meeresstrudel in derselben Ballade studierte. Wie er hier, ohne je das Meer gesehen zu haben, den bis zum Himmel spritzenden dampfenden Gischt der Wogen an der Felsenbrandung in vollendeter Weise zu schildern wußte, so genügten seiner intuitiven Phantasie geringe Andeutungen für die Lokaltöne der Schweiz. Er studierte das Geographische genau, zog die Linien, und behielt das landschaftliche Schema fest vor Augen. Ganz erstaunlich aber bleibt es immer, wie er das Bild in seiner Phantasie gleichsam in einem Spiegel auffaßte, und mit allen Wechseln, Farbentönen und Stimmungen bis zur Porträtähnlichkeit wieder zu geben wußte. Es ist nicht nur richtig, es ist von höchster Schönheit. Dazu kommt das Kostüm, die Sitten, Gewohnheiten, Lebensweise, die in den Alpen enger mit der Natur verbunden ist als anderswo; auch darin traf Schiller die nie gesehene Wirklichkeit bewunderungswürdig. Ja noch mehr, sogar die Sprache wußte er seinem Stoff anzuheimeln. Schiller's vollendete künstlerische Herrschaft über sich und sein Schaffen spricht sich in diesem Werke am bedeutendsten aus, hier, wo er, der subjektivste Dichter, zu einer Objektivität gelangt ist, die bei der glanzvollsten dichterischen Erhebung der Sprache, doch noch eine naive Volksthümlichkeit bewahrt.

Schiller war sich der Schwierigkeit seiner Aufgabe bei der Bearbeitung dieses Stoffes bewußt. „Obgleich der Tell (schreibt er an Körner) einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig scheint, da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut aus einander liegt, und (das Märchen mit dem Hut und dem Apfel ausgenommen) der Darstellung widerstrebt; so habe ich doch bis jetzt so viele poetische Operationen damit vorgenommen, daß sie aus dem Historischen heraus und in's Poetische eingetreten ist. Uebrigens brauche ich dir nicht zu sagen, daß es eine verteufelte Aufgabe ist; denn wenn ich auch von allen Erwartungen, die das Publikum und das Zeitalter gerade zu diesem Stoffe mitbringt, wie billig abstrahire, so bleibt mir doch eine sehr hohe poetische Forderung zu erfüllen — weil hier ein ganzes localbedingtes Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter, und was die Hauptsache ist, ein ganzes örtliches, ja beinah individuelles und einziges Phänomen mit dem Charakter der höchsten Nothwendigkeit und Wahrheit soll zur Anschauung gebracht werden. Indeß stehen schon die Säulen des Gebäudes fest, und ich hoffe einen soliden Bau zu Stande zu bringen."

Die poetische und historische Bedeutung von Schiller's Tell trotz aller Einwendungen über Zulässigkeit mancher Charaktere und Gestalten, steht so fest, daß wir, zumal das Stück zum allgemeinen Verständniß spricht, nur auf ein paar Punkte hindeuten wollen. Der Kritik wird es schwer, darüber hinaus zu kommen, daß in dem Stücke zwei Handlungen neben einander hergehen, die Geschichte Tell's, und davon abgesondert, die Verschwörung der Eidgenossen auf dem Rütli. Es gehen aber nicht nur diese zwei, sondern

drei Handlungen neben einander, denn die Vorgänge der Familie Attinghausen (welche drei Personen in starker Ausprägung als Kontingent für die Handlung stellt) beginnen und verlaufen eine Weile eben so selbständig, als die beiden andern Aktionen. Es zeigt sich jedoch hier wieder, daß der Genius von der Regel abweichen darf, wenn er sich positiv aus den Abweichungen neue Regeln für sein Werk zu schaffen versteht; daß er darf, was bei dem gemeinen Talent ein Fehler wäre, wenn er eine neue Stufe künstlerischer Vollendung damit gewinnt. So beginnen die drei Handlungen, die doch nothwendig zu einander gehören, an verschiednen Punkten, wie drei Quellen eines Stromes, um endlich zusammen zu treffen, und ihre Wellen in einer Fluth dahinströmen zu lassen. Es handelt sich nicht nur um die That eines Einzelnen, obgleich diese in den Mittelpunkt gestellt ist, weil sie die dramatisch lebendigsten Situationen giebt, sondern um die Befreiung eines ganzen „lokalbedingten Volkes," um ein „ganzes Zeitalter." Daher war auch der viel angefochtene fünfte Akt durchaus nöthig. Nothwendig war die Einführung des Herzogs von Schwaben bei Tell zwar nicht, aber sie läßt sich aus dem Geist des Werkes rechtfertigen.

Einen Blick werfen wir noch auf die hohe Gesetzmäßigkeit und die symmetrische Rundung dieses Werkes. Es besteht fast aus lauter groß angelegten und reich entwickelten Gesammtscenen, die jede ein Ganzes für sich bilden, und wie unlösbar ineinander greifende Ringe zusammen halten. Der erste Akt bringt außer dem anmuthig reizvollen Eingang auf den Alpen, wo der Fischer, der Hirt und der Jäger im Wechselgesang erscheinen, vier solcher Scenen mit verändertem Lokal: Baumgarten's Rettung durch Tell, den ersten Nothschrei des geknechteten Volkes, den Grundton des Ganzen, die Nothwendigkeit, daß hier nur durch Gewalt der Gewalt zu begegnen sei; dann die häusliche Scene Stauffacher's mit seiner Frau, Heroismus selbst des Weibes und Ermuthigung zu gefaßter Abwehr; den Bau der Veste Zwing-Uri bei Altdorf, ein jetzt schon augenscheinliches Bild der Tyrannei und Gefahr; endlich die Zusammenkunft Walther Fürst's, Melchthal's und Stauffacher's in des Ersteren Hause, ihr Entschluß und Schwur, der erste Schritt zur Befreiungsthat. Diese vier Lebensbilder, nach einer einzigen Handlung hindrängend, sind ein so rundes Ganze, daß Göthe, nachdem er es gelesen, das Manuscript mit den Worten begleitete: „das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches."

Der zweite Akt bringt zwei Scenen. Die erste, im Hause Attinghausen, charakterisirt den Adel in seinem alten Verhältnisse zum Volk, und in seinem neuen, unvolksthümlichen, zur herrschenden Macht; die zweite, eine groß entfaltete Gesammtscene, bringt in der Verhandlung auf dem Rütli, als Steigerung der Schlußscene des ersten Aktes, jetzt den Beschluß der Nation zur bewaffneten Abwehr. Von da ab umfaßt jeder der drei folgenden Akte drei

Scenen, in reinster Regelmäßigkeit, immer fortschreitend, und glänzendster Mannigfaltigkeit sich entwickelnd. Sie spielen fast sämmtlich unter freiem Himmel, wie es eine große volksmäßige Entfaltung und die naiveren Zustände der Nation verlangen, in zweckmäßig landschaftlicher Umgebung, den Lokalbedingungen angepaßt. Da zeigt der dritte Akt zuerst Tell's Hof und sein Familienleben; dann eine wilde Waldgegend, wohin Bertha, eine Tochter des Adels, aber zugleich eine treue Tochter ihres Landes, in Rudenz einen Freund für sein und ihr Volk wieder zu gewinnen weiß; endlich die Wiese bei Altdorf, die Aufstellung des Hutes und die große Scene des Apfelschusses. Der vierte Akt eröffnet den Blick auf die Ufer des Vierwaldstätter Sees; die Fischer beben vor dem Sturm, und Tell rettet sich aus der Gewalt des Feindes; aber seine Absicht, den Landvogt auf dem See zu verderben, ist mißlungen, und sein fernerer Entschluß gefaßt. Dann öffnet sich der Edelhof zu Attinghausen, wohin die Schreckensnachrichten von Altdorf gedrungen sind, und wo Tell's Weib Hülfe suchend geeilt ist. Im Angesicht des vermeinten Untergangs der Freiheit stirbt mit dem alten Attinghausen die alte Zeit, aber die Hoffnung ist nicht verloren, daß neues Leben aus den Ruinen blühen werde. Die dritte Scene bringt zum Aktschluß wieder eine außerordentliche Entfaltung, die Vorgänge in der hohlen Gasse, Geßler's Tod. Noch aber ist nur erst einer der Vögte dahin, das Land im Ganzen ist noch nicht befreit. Die erste Scene des fünften Aktes (Platz bei Altdorf) zeigt das ganze Volk im Aufstand; die Boten kommen mit der Nachricht, daß es gelungen, zugleich mit der Schreckensnachricht, daß der Kaiser ermordet sei. Er aber fiel der niedrigen Rache, die That hat nichts gemein mit dem Freiheitskampfe der Eidgenossen. Die zweite Scene sucht den Helden in seinem Hause auf, wo Weib und Kinder seiner harren, und noch ein finstrer Gast, des Kaisers Mörder. Die Vergleichung mit ihm darf Tell getrost von sich weisen; er kann ihn nicht entschuldigen, ihm nur Mitleid und frommen Rath auf den Weg geben. Die letzte Scene eröffnet nur ein kurzes Bild, mit gewaltigem Ausklang des Freiheitsgedankens. Zeigte die Eingangsscene des Stückes das stille freie Leben des Naturvolkes auf den Alpen, wo der Fischer, der Hirt und der Jäger singend ihrem friedlichen Tagewerk obliegen, so ist, nach dem nationalen Aufschwung, der das Volk der Hirten zur heroischen Nation gemacht, die letzte Scene im vollen Gegensatz ein jauchzender Siegesruf erkämpfter und bewußter Freiheit.

Wilhelm Tell ist ein Volksstück im höchsten Sinne, es zeigt, wie die nationale Kraft eines Volkes sich aus tiefster Knechtschaft zur Selbständigkeit emporarbeitet. Unter dem schweren Drucke, der auf Deutschland lastete, dichtete Schiller seinen Tell. Sein Genius gab, kommende Geschicke vorahnend, seinem Volke dies Werk als eine Mahnung für die Zukunft mit. Es war sein Schwanengesang. Und als die Zeit gekommen war, da blieb

sein Volk nicht stumm und müßig, und in erhabenem nationalen Aufschwung ergriff die Jugend wie das Alter die Waffen, um der Mahnung des unsterblichen Meisters zu folgen. — Wilhelm Tell wurde am 17. März 1804 in Weimar zuerst gegeben, und es ist glaublich, daß der Effekt den aller früheren Stücke Schiller's überstieg.

Daß Schiller's dramatische Werke auch außerhalb Weimar's aufgeführt wurden, ist schon öfter gesagt, besonders hatte er in Berlin ein enthusiastisches Publikum. Iffland lud ihn ein, dahin zu kommen, und der Darstellung einiger seiner Stücke beizuwohnen. Schiller ging darauf ein, und reiste im Mai nach Berlin. Tell, Wallenstein, die Braut von Messina wurden gegeben, der Dichter feierte beim Publikum wie am Hofe seine Triumphe. Auch wurden Unterhandlungen angeknüpft, ihn für immer in Berlin zu fesseln, die jedoch zu keinem Resultat führten. Er war ganz zufrieden, wieder in Weimar zu sein. Uebrigens hatte sich seine äußere Lage günstig genug gestaltet. Der Herzog von Weimar hatte seine Pension auf 800 Thaler erhöht, und von seinem Gönner, dem Coadjutor von Dalberg (jetzt Kurfürst von Aschaffenburg), erhielt Schiller seit 1803 einen Jahrgehalt von 1000 Thalern; daneben waren seine Honorare von den Theatern und Buchhändlern doch auch noch in Rechnung zu bringen. Es ist daher ungerechtfertigt, wenn, wie es so häufig geschehen ist (und meist mit der Nebenabsicht, einen Schatten auf Göthe und seine Glücksumstände zu werfen), wenn man Schiller's Lage jetzt noch als dürftig und ärmlich bezeichnet. In seinen letzten Lebensjahren wenigstens hatte er keine Noth zu leiden.

Schiller in Berlin.

Im Juli begab er sich nach Jena, wo eine Erkältung ihm die heftigsten Uebel zuzog. Sein körperlicher Zustand blieb von da an bedenklich, jeder Tag, den er wie ein andrer Mensch verlebte, warf ihn auf Wochen nieder. Da in Weimar Feste gefeiert wurden zum Empfang der Großfürstin, Braut des Erbprinzen von Weimar, mußte auch für eine Theaterfeierlichkeit gesorgt werden. Schiller benutzte einige günstige Tage und dichtete das Festspiel: „die Huldigung der Künste," wohl das schönste Festspiel, das je gedichtet worden ist. Auch stellte sich zu Zeiten Kraft und Neigung zu größeren Entwürfen wieder ein, wiewohl immer durch neue Krankheitsanfälle unterbrochen. Um doch auch in den Tagen des Elends zu leben und zu handeln, überdies durch den 30. Januar gedrängt, übersetzte er Racine's Phädra, welche rechtzeitig aufgeführt wurde. Aber eine derartige mechanische Arbeit konnte ihm nicht genügen. Er nahm das bereits begonnene Trauerspiel Demetrius zur Hand, und hoffte es einigermaßen vorwärts zu bringen.

Der Plan zum Demetrius ist die großartigste von Schiller's Kompositionen, die Tragödie war darauf angelegt, in dieser Hinsicht die früheren noch zu übertreffen. Dem Maaß der Bühne wurde darin nichts Geringes zugemuthet. Wenn im Tell eine ganze Landgemeinde auf dem Rütli vorge-

Demetrius.

führt ward, so umfaßte diese doch immer nur einen kleinen Kreis, war gepränglos, und vom willigen Geist der Ordnung beherrscht. Im Demetrius aber brachte Schiller den ganzen Aufwand eines polnischen Reichstags auf die Bühne, mit der Pracht äußerer Repräsentation, dem Sturm und der Zwietracht seiner Stände. Wie meisterhaft er auch diese Aufgabe löste, ergiebt sich aus dem übrig gebliebenen Bruchstück. Die Charaktere des Demetrius und der Marfa zeigen die höchste Kunst der Anlage. Das Vorhandne ist der gewaltigste Torso einer Tragödie.

Aber bei wiederholten körperlichen Niederlagen ergriff den Dichter eine tiefe Muthlosigkeit. Noch konnte er ausgehen, Besuche von Göthe empfangen. Am Abend des 29. April kam Göthe, und begegnete ihm in der Hausthür, da Schiller in's Theater gehen wollte. Sie schieden, um sich nicht wieder zu sehen. Auch Göthe wurde krank, und durfte das Haus nicht verlassen. Die folgenden zehn Tage lag Schiller darnieder. Er sprach noch auf seinem Lager, besonders mit seiner Schwägerin Caroline von Wolzogen, über Pläne zu künftigen Tragödien. Am 9. Mai (1805) war er todt. Mitten aus der Bahn seines höchsten dichterischen Wirkens gerissen, sank er hin. —

Schiller's Tod 1805.

Was Schiller für seine Nation wurde und was er ihr ist, das hat sie millionenstimmig anerkannt, als im Jahr 1859 sein hundertjähriger Geburtstag, ein Jubelfest, in allen Gegenden Deutschlands gefeiert wurde. Sein hohes Ideal, die Entwicklung der Menschheit im Sinne der Freiheit, es sollte nicht, und ist nicht blos Ideal geblieben, sondern es wirkt fort, wie im Reich der Kunst, so in der Wirklichkeit des deutschen Lebens. —

Göthe war selbst krank, als Schiller verschied. Niemand wagte, ihm die Todesnachricht zu bringen. Aus den Mienen seiner Umgebungen, und auf seine Frage las er sie aus ihren Thränen. Er verhüllte sein Gesicht mit beiden Händen und wendete sich ab. — „Als ich mich ermannt hatte, erzählt er, blickte ich nach einer entschiedenen großen Thätigkeit umher; mein erster Gedanke war, den Demetrius zu vollenden. Von dem Vorsatz an bis in die letzte Zeit hatten wir den Plan öfters durchgesprochen: Schiller mochte gern unter dem Arbeiten mit sich selbst und andern für und wider streiten, wie es zu machen wäre; er ward eben so wenig müde, fremde Meinungen zu vernehmen, wie seine eignen hin und her zu wenden. Und so hatte ich alle seine Stücke, vom Wallenstein an, zur Seite begleitet, meistentheils friedlich und freundlich, ob ich gleich manchmal, zuletzt wenn es zur Aufführung kam, gewisse Dinge mit Heftigkeit bestritt, wobei denn endlich einer oder der andere nachzugeben für gut fand. So hatte sein aus- und aufstrebender Geist auch die Darstellung des Demetrius in viel zu großer Breite gedacht; ich war Zeuge, wie er die Exposition in einem Vorspiel, bald dem Wallensteinischen, bald dem Orleanischen ähnlich ausbilden wollte, wie er nach und nach sich in's Engere zog, die Hauptmomente zusammenfaßte, und hie und

da zu arbeiten anfing. Indem ihn ein Ereigniß vor dem andern anzog, hatte ich beiräthig und mitthätig eingewirkt, das Stück war mir so lebendig als ihm. Nun brannt' ich vor Begierde, unsre Unterhaltung, dem Tode zu Trutz, fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis in's Einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaktion eigner und fremder Stücke hier zum letztenmal auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust schien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte. Aller Enthusiasmus, den die Verzweiflung bei einem großen Verlust in uns aufregt, hatte mich ergriffen. Frei war ich von aller Arbeit, in wenigen Monaten hätte ich das Stück vollendet. Es auf allen Theatern zugleich gespielt zu sehen, wäre die herrlichste Todtenfeier gewesen, die er selbst sich und den Freunden bereitet hätte. Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet. Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger als jener zu Messina, das Begräbniß überdauern sollte; sie wendete sich nun, und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in der traurigsten Einsamkeit befangen. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand, und was sonst noch an Nachrichten sich findet, zeugt nur, daß ich den laufenden Geschäften ohne weiteren Antheil zur Seite ging, und mich von ihnen leiten ließ, anstatt sie zu leiten."

Zu einer Todtenfeier für Schiller konnte sich Göthe nicht gleich entschließen, er fürchtete die Sucht der Menschen „aus Verlust und Unglück wieder einen Spaß heraus zu bilden." Als aber das Verlangen immer lauter wurde, entschloß er sich dazu. Die Schauspieler waren bereits nach Lauchstedt abgegangen, so mußte die Feier dort stattfinden. Die Glocke wurde mit aller Pracht dramatisch in Scene gesetzt. Den Epilog hatte Göthe gedichtet, ein ewiges Denkmal des reinsten Verständnisses und der Würdigung Schiller's.

Siebzehntes Kapitel.

Göthe's Alter.

Schiller's Tod war für Göthe geradezu ein Unglück. Der Hingeschiedene hatte einen neuen Frühling der Dichtung in ihm erweckt, das Zusammengehen mit ihm war ihm zum Bedürfniß geworden. Der einzige ihm geistig Ebenbürtige, der einzige, dessen hoher Geist ihm imponirte, war dahingegangen. Es hatte keine Rivalität zwischen ihnen bestanden, auch nicht in jenem höheren Sinne eines regen Wettkampfes auf gleichem Gebiet. Schiller's in den letzten Jahren einheitlich geschlossene, unzerstreute Thätigkeit für das Schauspiel war ein zu bewußter Siegeslauf nach einem bestimmten Ziele, als daß Göthe mit ihm in der Produktion hätte wetteifern wollen. Schiller war ihm an dramatischem Genie weit überlegen, das mußte er fühlen. Aber Göthe's universellere Natur mochte auch nicht auf einem einzigen Wege bleiben, wär's auch der der höchsten Kunstgattung, denn sein dichterischer Genius war sicher, auch auf anderen Gebieten das Höchste zu leisten. Er konnte nur seiner Stimmung folgen und der Anregung, mochte sie auch kommen und treiben woher oder wohin sie wollte. Diese aber war durch den Verkehr mit Schiller lebendig erhalten worden. Schiller's Bedeutung erkannte er an, Schiller durfte ihm freie Wahrheit geben. Aber er hatte sich mit Schiller isolirt, und als dieser dahingegangen war, stand Göthe vereinsamt. Zwar nicht vereinsamt im äußeren Leben; denn Tausende drängten sich in seine Nähe, und er verschmähte keine Beziehung, die seinem universellen Streben entgegen kam. Allein innerlich war er um so mehr vereinsamt. Er stand in der Dichtung wie im Leben zu hoch, als daß ein Andrer gewagt hätte, offen gegen ihn zu sein; er sah die Andern zu tief unter sich, als daß er ihrem Tadel, ihrer Kritik einen Einfluß hätte auf sich verstatten mögen. Nach Schiller's Tode dachte er in Voß, der von Eutin nach Jena gezogen war, eine Art von Ersatz zu finden. Er that Alles, um ihn zu fesseln, allein er mußte an ihm Unerhörtes erleben. Denn während Göthe gewöhnt war, über alle Umgebungen durch die Macht seiner Persönlichkeit zu siegen, wirkte auf Voß kein Entgegenkommen, nicht einmal ein entschiedenes Werben. Voß wies ihn mit Starrheit von sich, und folgte einem Rufe nach Heidelberg. Dieses Abweisen entgegengebrachten guten Willens, gleich nach Schiller's Tode, wirkte auf Göthe verletzend und erkältend. Er zog sich nun in sich zurück, er wußte, daß er allein gehen müsse, allein in seinem innersten Wesen. Daß die Menschen ihn tadelten oder nicht verstanden, er sah es mit Gleich-

muth an, und wies gelassen jeder fremden Meinung ihren Platz durch die Worte: „Wollte Jemand anders denken, ist der Weg ja breit genug."

Er hatte aus seinem Leben ein Kunstwerk gemacht, verschieden von dem Dasein andrer Sterblichen, und die achtundzwanzig Jahre, die ihm noch zu leben beschieden waren, dienten dazu, dieses künstlerisch schöne Menschenthum in ihm zur vollen Abrundung zu bringen. Es war ein nationales Phänomen, aber es brachte der nationalen Entwicklung keine fruchtbaren Folgen. Denn jenes Element des schönen künstlerischen Griechenthums, das er in Italien in sich aufgenommen hatte, wirkte bestimmend auf sein ganzes Leben. Seine Dichtung belebte die antiken Formen in vollendeter Weise, aber der schöne Gewinn, den die Literatur dadurch empfing, wurde durch sein Aufgehen in der griechischen Klassicität wieder in Gefahr gebracht. Die Reaktion, die sich dagegen durch die Schule der Romantiker erhob, war gerechtfertigt. Sie waren bestrebt, ein nationales Gegengewicht zu erschaffen, das freilich aus ihren Händen vorerst hohl und inhaltlos kam, aber doch den nationalen Geist zu wahren suchte. Göthe stand nicht an, sich auch von ihnen anzueignen, was der harmonischen Ausbildung seines Wesens dienen konnte. Denn dieses verschmähte keine Bildung, auch die fremdeste nicht, und in seiner Genialität konnten sich alle Weltanschauungen in ihrer nationalen Verschiedenheit zur Einheit verschmelzen. Die Literaturen Spanien's, Italien's, der Neugriechen, des Orient's, Indien's, China's gingen an ihm vorüber, er rechnete mit jeder ab, und nahm in sich auf, was sich mit seinem Wesen einen wollte. So brachte er es zu einer entschiedenen Universalität, die doch durch die Macht des klassischen Hellenismus beherrscht wurde. Das deutsch Volksthümliche war in diesem Universalismus nur ein Element, es fand nur eine untergeordnete Berücksichtigung, wie in seinem Wesen, so im Leben und Dichten.

Klassicität und Universalität.

Als mit der Schlacht bei Jena (1806) der preußische Staat, und damit ganz Deutschland zusammenbrach und zu Napoleons Füßen lag, nahm zwar auch Göthe's äußeres Leben eine etwas veränderte Gestalt an, aber der politische Druck und die Schmach Deutschlands berührte ihn innerlich nur wenig. Eine dreitägige Plünderung Weimar's machte auch sein Haus zum Tummelplatz der Feinde. Die Einquartierung betrank sich in seinem Wein, und brachte ihn selbst in Lebensgefahr. Christianens Entschlossenheit rettete ihn, und dankbar führte er sie bald darauf zum Altare. Die Schrecken des Kriegs hatten sein Hauswesen vor der Welt legitimirt. Für ihn wurde wenig dadurch geändert, innerlich nichts. Wenn der Krieg seine Sammlungen, seine Geschäfte nicht störte, mochte die politische Welt gehen wie sie wollte. Brachte ihm doch der fremde Ueberwinder sogar Anregung und Förderung, deren Bedeutung in seinem geistigen Leben er nicht missen mochte. Er wurde ihm im Jahre 1808 zu Erfurt vorgestellt, und hatte jene berühmte Unterhaltung mit Napoleon über den Werther; er fühlte sich begeistert von der

Kunst des französischen Schauspielers Talma, der vor einem „Parterre von Königen und Fürsten“ antike Helden in französischem Zuschnitt tragirte. Und als nach Jahren der Knechtschaft die Nation sich aufraffte, um das Joch abzuschütteln, auch da blieb Göthe ziemlich unbetheiligt an dem allgemeinen begeisterten Hoffen, Wollen und Streben.

Seine Jugend und sein Mannesalter war mit einer Zeit verwachsen, wo der Einzelne dem Staate innerlich fremd gegenüber stand. Da der Staat ihm kein Recht eines politisch thätigen Mitlebens gestattete, ließ er ihn theilnahmlos walten, um alle Interessen dem Privatleben zu widmen. Selbst die eigne staatsmännische Stellung war für Göthe nur eine Fessel, die eben mit andern Inkonvenienzen des Lebens getragen werden mußte, für die er nur einen geschäftlichen keinen politischen Gesichtspunkt hatte. Göthe war der vollendetste Repräsentant jener Zeit, die das Individuum vom Staatsleben trennte, und in das Privatleben verwies, hier wurzelt seine Ausbildung und Durchbildung des Daseins zu künstlerischer Vollendung. Diese war abgeschlossen, einheitlich fertig, als eine neue Zeit mit Anforderungen auftrat, die das Fühlen des Einzelnen lebendiger an das Interesse des Staates knüpfte, und ihn zu eignem Wollen und Handeln aufrief. Für Göthe war dieser Ruf nicht vorhanden, er drang zu ihm von einem Gebiete her, das seinem äußeren Leben von jeher fremd gewesen, und dessen sein inneres nicht bedurfte. Er hatte den politischen Druck nicht empfunden, wenn ihm der Krieg nicht tumultuarisch über die Schwelle drang, er empfand auch den nationalen Aufschwung des Befreiungskriegs nicht, wie die Zeit ihn empfand, eben weil er die Schwere des Druckes innerlich nicht hatte empfinden können. Er war ein Sechzigjähriger, er konnte auf der ersten Stufe des Greisenalters nicht die Leidenschaft des jüngeren Geschlechtes theilen, mit der es Ketten abschüttelte, die ihm keine gewesen, er konnte nicht für etwas ihm Fremdes, von jeher Fremdes, ein lebhaftes Interesse fassen.

Politische Stellung.

Es ist, selbst wenn wir uns diese Gleichgültigkeit aus seinem Wesen zu erklären wissen, es ist immer eine betrübende Thatsache, daß der größte deutsche Dichter bei dem größten nationalen Aufschwung seines Volkes unbetheiligt und abgewendet blieb. Seine Gegner haben nicht verfehlt, diese Seite zu seinem Nachtheil auszubeuten, und es ist sogar die Lust nicht zu verkennen, glauben zu machen, Göthe habe sich der Bewegung gegenüber feindlich verhalten, weil er nicht mit Theodor Körner Schlachtlieder gesungen. Mit dem Verstande konnte Göthe die Zeit durchaus fassen, ihrer Begeisterung jede Berechtigung zusprechen, und den Freiheitskampf gut heißen. Er war es doch, der das Festspiel zur Siegesfeier dichtete, des „Epimenides Erwachen“, welches am 30. März 1815 in Berlin aufgeführt, und das mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde. Der griechische Titel will nicht viel sagen, die Maske der Klassicität ist nur eine Beigabe zu dem Bilde, welches die

nationale Noth, Erhebung und die Siegesheimkehr allegorisch darstellt, überall an die Wirklichkeit anklingend. Man sieht daraus, daß er mit dem Verstande die Bedeutung der großen Zeitbewegung ergriff, wenn er sie gleich in seinem eigensten Wesen und im Herzen nicht theilnehmend mitleben konnte. —

Während die deutsche Volkskraft für ihre höchsten Güter blutige Schlachten schlug, hatte Göthe's Dichtung eine Pilgerschaft nach dem fernen Osten angetreten. Durch J. v. Hammer's Uebersetzung des Hafis wurde er dauernder für die orientalische Poesie angeregt. Er begann das Studium des Arabischen und Persischen, und die eigne Produktionskraft erwachte in ihm gleichzeitig so reich, wie in seiner Jugend. Wie oft auch Göthe in seinem langen Leben von größerer Produktion feierte, die Lyrik begleitete ihn fast immer, und drängte sich in Epochen, wo er müßig schien, sehr ausgiebig zusammen. Diese Zeit seiner orientalischen Studien war eine der reichsten. Das fremde Kostüm ging ganz auf diese Gedichte über, die er später unter dem Titel „West-östlicher Divan" zusammenfaßte (1819). Die Sammlung enthält viele seiner schönsten Gedichte, und zum Erstaunen ist die unerschöpfliche Jugendkraft, mit welcher der fast Siebzigjährige noch der Empfindung und des Ausdrucks der Leidenschaft Meister war. Orientalisch sind diese Gedichte jedoch nur dem Kostüm nach. Er feierte die Geliebte als Suleika, setzte für Nachtigall Bülbül, für Rose Gül, für Katzenjammer Bidamag-Buden, und träumte sich als Hatem in ein lustiges Schenkenleben, im Grunde aber war der Gesichtskreis, die Stimmung und der Ausdruck durchaus deutsch und modern. Die Anregung aber dieses Werkes führte die Forschung tiefer und gründlicher in den Osten, dessen Literaturen für die deutsche eine neue Welt von Material zur Verarbeitung brachten.

West-östlicher Divan.

Die laufenden Geschäfte gingen inzwischen wenig gehindert ihren Gang. Das Theater in Weimar wurde fleißig kultivirt, brachte aber an Neuigkeiten wenig Erquickliches, seit Schiller's Geist zu wirken aufgehört hatte. Von den Romantikern warfen sich einige mit mehr dramatischem Talent und Glück auf das Schauspiel, leider aber waren es nicht immer die Besten, welche in Weimar über die Bühne gingen. Zacharias Werner's dramatische Ungeheuer wurden gegeben, aber Oehlenschläger's und Heinrich's v. Kleist Stücke nicht; dagegen waren die von Theodor Körner als gelungene Nachahmungen Schiller's willkommen.

Daneben betrieb Göthe seine wissenschaftlichen Studien, und veranstaltete die Herausgabe derjenigen, mit welchen er abgeschlossen hatte. So erschienen seine Farbenlehre, die Morphologie, und andere Arbeiten, die hier nicht weiter berücksichtigt werden können. Das nächste umfassendere dichterische Werk war der Roman, die Wahlverwandtschaften (1809). Die Wahlverwandtschaften sind nur die letzte Steigerung jener Lebensanschauungen

und Lebensformen, welche in einer Gesellschaft zur Erscheinung kommen, die keinen Zusammenhang und keinen Antheil des Individuums am Staatsleben kennt. Von einem Ernst der Lebensaufgaben gegenüber der Welt, oder auch nur einem größeren Ganzen, ist nicht die Rede. Als das Ideal eines Menschen gilt der völlig geschäftslose Mann, der seine Bildung genießt, und aufgehend im Kultus des Privatlebens, seine Grillen, Liebhabereien und Leidenschaften als höchsten Zweck des Daseins betreibt. Wenn der Roman Wilhelm Meister in seinen zerstreuten Bildern die Lehrjahre einer solchen Lebensbildung und Anschauung darstellt, so sind die Wahlverwandtschaften in ihrer meisterhaft geschlossenen Form der höchste Ausdruck derselben. Je nach einer romantischen oder einer modernen Auffassung der Kunst und des Lebens hat sich denn auch das Urtheil über diesen Roman in staunende Bewunderung und ablehnendes Bedenken getheilt. In der Komposition, der Darstellung, zum Theil auch der Charakteristik bewunderungswürdig, spielt sich der Inhalt dieses Werkes jedoch mit starker Freiheit über die sittlichen Grenzen hinaus, und bringt das gesunde, natürliche Gefühl in Verwirrung. Es handelt sich hier nicht um Leidenschaften einer schnell erregbaren Jugend, sondern um Verirrungen eines Kreises von Menschen in gesetzten Jahren, bei denen die Sinnlichkeit über die Vernunft siegt, und sich gegen die sittlichen Gesetze auflehnt. Zwar soll darin der Sinnlichkeit nicht das Wort geredet werden, im Gegentheil wird die Verirrung als ein Verbrechen bezeichnet, das sich dann auch einem tragischen Ausgang zuwendet.

Die Wahlverwandtschaften.

Zwei Menschen (Eduard und Charlotte) die einander bereits in ihrer Jugend hatten entsagen müssen, um Jedes einem Andern anzugehören, finden sich, nachdem die Fesseln in natürlicher Weise sich gelöst haben, in reiferen Jahren wieder, und verbinden sich in alter Liebe, um glücklich zu sein. Diese scheinbar bewährte Liebe ist aber eine Täuschung, die nur so lange dauert, bis eine andere wahlverwandte Natur an sie heran tritt. Es geschieht, ohne daß sie sich dessen bewußt sind. Mit unnachahmlicher Kunst hat der Dichter es verstanden, darzustellen, wie sie im Gefühl ihrer Sicherheit mit Gedanken und Empfindungen spielen, die sie immer verderblicher umstricken, sie ganz gefangen nehmen, bis endlich die Ehe selbst dem ehebrecherischen Gedanken dienen muß. Beschönigt wird das Verbrecherische nicht, wohl aber soll diese Schuld für eine tragische gelten, was sie ihrem Wesen nach nicht ist, denn das Unsittliche kann nie zum Tragischen werden. Diese Verwirrung rächt sich dann auch bei der Entwicklung. Sie führte nur zu einer willkürlichen Vernichtung des Unhaltbaren, nicht zu einer innerlich nothwendigen Lösung, und wirkt daher nicht sittlich rein, sondern peinlich erdrückend.

Die einzige jugendliche Gestalt von Bedeutung, Ottilie, ist als Charakter verzeichnet. Die Tagebuchblätter, (ein bloßer Nothbehelf), welche ihr inneres Leben enthüllen sollen, sprechen zumeist die Gedanken eines Greises aus.

Sie sind unnatürlich für ein junges Mädchen, zeigen eine ungesunde Natur. Aber das Krankhafte in dieser Gestalt soll ihre Bedeutung eben erhöhen, und wird so weit exaltirt, daß sogar ihr Leichnam noch Wunder hervorbringt. Ungesundheit ist auch die Grundlage der übrigen Gestalten, selbst wenn man die Wahrheit ihres Zustandes zugesteht. Diese Wahrheit ist jedoch keine poetische, denn sie zeigt krankhafte, sittlich beeinträchtigte Naturen. Und dieses Unpoetische der Charaktere und ihrer Verkettung steht in schroffem Gegensatz zu der künstlerisch liebevollen Behandlung, die das Unwürdige zur Schönheit zu erheben bestrebt ist. Die absoluten Anbeter Göthe's, welche selbst in seinen Unbegreiflichkeiten unanfechtbare Werke erkennen wollen, sehen in den Wahlverwandtschaften das Muster aller Romane. Ein Kunstwerk der Form nach können auch wir es nennen, nur daß der Künstler sich im Stoff und Gegenstand vergriffen, und schließlich, um mit einem unlösbaren Problem zum Abschluß zu kommen, Gewalt für Entwicklung nehmen mußte. In der That hatte Alles, was in der Zeit seiner eignen Vollendung aus Göthe's Händen hervorging, eine künstlerische Bedeutung, am meisten wenn man es als Glied jenes Kunstwerks betrachtet, das er aus seinem Leben gemacht hatte. Wenn er die Reihe seiner Werke als eine fortlaufende Kette von Selbstbekenntnissen nennt, so braucht noch nicht jedes dieser Bekenntnisse mit gleichem Schauer der Verehrung hingenommen zu werden. Göthe hat bei seinem großen Schaffen für die Ewigkeit auch viel geirrt, wir wollen seine Irrthümer nicht beschönigen, und es keinem gesunden Gefühl verargen, wenn es die Wahlverwandtschaften für ein nicht angenehmes Buch erklärt.

Auch Göthe wollte nichts an sich beschönigen, er sah voraus, daß die Zukunft sein unendlich reiches Leben nach allen Seiten hin durchforschen würde, um sich ein Bild desselben zusammen zu stellen; und so gab er ihr selbst eine Anleitung dazu, indem er sein eignes Leben schrieb. Er faßte es rein künstlerisch und anders als die Nachwelt es betrachtete, und nannte sein biographisches Werk „Wahrheit und Dichtung.“ Die Nachwelt behielt Recht, wenn sie, abweichend von seiner Darstellung, es von Neuem ergründete und historisch aufbaute, denn seine Gestalt tritt dadurch in noch gewaltigerer Größe hervor. Allein auch Göthe behielt Recht, denn „Wahrheit und Dichtung“ ist eins seiner edelsten Werke, es bezeichnet die reinste Höhe künstlerischer und menschlicher Vollendung. Daß er viele Dinge seiner Kindheit mit andern Augen betrachtete, daß sich Menschen und Verhältnisse verschoben, anders gruppirten und färbten, ist oben schon angeführt worden. Aber was er als Mensch gelebt, geirrt und gestrebt, ist in bezaubernder Weise entwickelt; und wie sich der Dichter an und über der Literatur seiner Zeit entwickelte, mit besonnenstem Urtheil entwickelt. Die literarhistorischen Exkurse des Werkes gehören zu dem Trefflichsten, was die Literaturgeschichte besitzt.

Wahrheit und Dichtung.

Göthe führte seine Lebensbeschreibung nur bis zu seiner Reise nach Weimar (Herbst 1775), allein es fehlt nicht an Aufzeichnungen, welche das Werk umfassend vervollständigen. Ueber die erste lustige Zeit in Weimar berichten nur seine Tagebuchnotizen und zahlreichen Briefe (an Merck, Lavater, Fr. Jacobi, Kestner); die erste zusammenstellende Schilderung ist dann die Schweizerreise von 1777 mit Karl August. Die „Annalen" geben aus der nächsten Zeit nichts Vollständiges, dann aber folgt die Beschreibung seiner Reise nach Italien (1786—1788), woran sich die Schilderungen der Campagne in Frankreich (1792) und der Belagerung von Mainz (1793) anreihen. Von diesem Jahr an nehmen die „Annalen oder Tages- und Jahreshefte" den Faden eingehender auf, behandeln besonders die Anknüpfung und Vereinigung mit Schiller, und das beiderseitige Wirken für das Theater in Weimar, und reichen bis zum Jahre 1822. Dazu kommt eine ausgebreitete, bis an's Ende des Lebens gepflegte Korrespondenz (darunter die mit Schiller und dem Musiker Zelter), welche die Selbstbekenntnisse seines Lebens vervollständigen. *)

Göthe hatte in seinem hohen Alter einen reichen geistigen Erwerb zu überblicken. Der Inhalt seines Lebens und Dichtens lag gebucht und geordnet da, und seine beiden Famuli Riemer und Eckermann sorgten durch unermüdliches Aufzeichnen selbst seiner Unterhaltungen dafür, daß nichts von seinen Worten verloren gehe. Eine geliebte Schwiegertochter und deren Kinder belebten sein Haus, und ersetzten seinem Alter, was das Leben ihm sonst genommen hatte. Denn Alle, mit denen er jung gewesen, gelebt und gestrebt hatte, Schiller, Herder, Wieland, die Herzogin Amalia, Karl August, das ganze alte Weimar war dahin gegangen. Ein neuer Hof, ein neues Weimar war neben ihm entstanden, mit dem er in keinem inneren Zusammenhang mehr lebte. Er wurde verehrt und gefeiert, die Zeit drängte sich mit all ihren Erscheinungen zu ihm, er ließ sie ankommen, wie Meereswellen, die von der sichern unzugänglichen Feste seines inneren Daseins abprallten. Das meiste und oft das beste, was die Literatur ihm entgegenbrachte, mußte er ablehnen, alles was aus bestimmt umgränztem Gesichtskreis herkam, wär es selbst der nationale, hatte ihm nur noch untergeordneten Werth. Denn wie

*) Hier sei auch eines Romans in Briefen gedacht, welcher nach Göthe's Tode herauskam unter dem Titel „Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde." Die Enkelin der Sophie La Roche, Tochter der Maximiliane Brentano in Frankfurt, Bettine, kam nach Weimar zum Besuch, und verliebte sich leidenschaftlich in den fast sechzigjährigen Dichter. Sie fand keine Gegenliebe, es mag sogar zu ernstlicher Abwehr gekommen sein, da Bettina mit Christianen, der jetzt rechtmäßigen Gattin, in Konflikt gerieth, und Göthe seine Frau in Schutz zu nehmen hatte. Fast dreißig Jahre darauf erschien jener Briefwechsel, welcher, wie jetzt erwiesen, nie geführt wurde, sondern ein bloß erdichteter Roman in Briefen ist.

seine Lebensanschauung die eines allgemeinen Weltbürgerthums war, worin die nationalen Scheidungen aufhörten, so war ihm die deutsche Literatur nur das Glied einer Weltliteratur, in welcher die erhabensten Werke allen Nationen gemeinsam gehörten, keine Nation aber einen besondern Anspruch erheben dürfte. Auf dem Strom seines geistigen Lebens war er in's weite Meer der Allgemeinheit hinausgetreten, wo der Sterbliche keine Heimath findet, wohl aber seine Heimath verlieren kann. Nur wer seinen Namen durch ein so unermeßlich reiches Wirken der Welt daheim lebendig hinterlassen hatte, wie Göthe, durfte die gefahrvolle Reise wagen.

Auch noch bis in sein höchstes Alter blieb er dichterisch thätig. Zwei Jahre vor seinem Tode, im einundachtzigsten seines Lebens, beendete er den zweiten Theil seines Faust. Und als er dieses Werk im Manuscript für die Herausgabe nach seinem Tode in Ordnung gebracht und versiegelt hatte, erklärte er seinen poetischen Lebenszweck erfüllt, und die Zeit, die ihm noch zu leben bliebe, als ein reines Geschenk des Schicksals. Wir haben die Betrachtung des Faust bis hierher verschoben, um an der Entwicklung dieses Werkes die Thätigkeit Göthe's in Kürze noch einmal zu überblicken. Denn dieses sein größtes Gedicht hält fast sechzig Jahre lang mit seinem Leben Schritt, und spiegelt in seinem Anfang und Ende die Jugend und das Alter des Dichters.

Wir haben gesehen, daß Göthe während der Zeit, die er, von der Leipziger Universität nach Frankfurt zurückgekehrt, körperlich leidend im väterlichen Hause zubrachte, daß er durch alchemisch-kabbalistische Studien mit dem Fäulein von Klettenberg auf die Sage von Faust geführt wurde. In Straßburg gestaltete diese sich weiter, und da er im Jahr 1775 die Brüder Jacobi in Pompelfort besuchte, muß der Inhalt des ersten Theils der Hauptsache nach schon vollendet gewesen sein. Denn als Fr. Jacobi 1790 die erste Ausgabe des Fragments erhielt, war ihm fast Alles schon bekannt. Im Strudel der ersten Weimarer Zeit geschah wenig oder nichts an dem Werk. Das Manuscript wanderte mit nach Italien, aber nur eine Scene wuchs dort heran. Merkwürdig ist es, daß unter den Umgebungen einer erhaben reinen Natur, grade der Teufelsspuck der Hexenküche Gestalt annahm. Nach der Rückkehr verzweifelte Göthe, das Werk zu vollenden, und entschloß sich, es als Fragment drucken zu lassen. So erschien es zuerst 1790. In dieser Fassung begann das Gedicht mit dem Monolog Faust's („Habe nun, ach"), war in den Scenen mit Mephistopheles noch hie und da fragmentarisch, und schließt mit der Scene Gretchens im Dome. Die Gestalt Valentins fehlt noch. — Schiller war es, der ihn anregte, das Werk wieder aufzunehmen, und beide korrespondirten viel darüber. Es entstanden in dieser Zeit einige der vollendetsten Stücke des Gedichtes, die es aber nicht fortführten, sondern den Anfang in großen Zügen neu gestalteten; die Widmung, das einzig

Faust 1ster Theil.

schöne Vorspiel auf dem Theater, und der Prolog im Himmel, der das ganze Werk besser erklärt, als alle Kommentare der Göthe'schen Scholiasten. Vollendet aber kam der erste Theil erst 1808, drei Jahre nach Schiller's Tode heraus. Scenen und Bruchstücke des zweiten Theils waren damals auch schon vorhanden, und Anderes, was auf ganz anderem Gebiet erwachsen war, wurde für die Verarbeitung in den zweiten Theil bestimmt. Im Jahr 1824 war es, wo Göthe die Dichtung wieder aufnahm, um sie zum Abschluß zu bringen. „Es wäre doch toll genug, meinte er, wenn ich es erlebte, den Faust zu vollenden," und wirklich schaffte er seinen Erlösten noch in die Glorie der Himmelsbewohner.

Durch dieses Zusammenschießen von Scenen und Fragmenten mußte die Dichtung sehr ungleich in der Art der Behandlung werden. Die Anfänge ergehen sich in der naturgenialen und volksthümlichen Sprache der Göthe-schen Sturm- und Drangperiode; was dann in den Jahren dichterischer Gemeinschaft mit Schiller hinzukam, athmet in Form und Geist die reinste künstlerische Blüthe und Vollendung; die letzten Theile erstarren in der Klassicität oder verflüchtigen sich in Allegorie, Allgemeinheit und Mystik. — Wie wenig man mit streng dramaturgischen Forderungen an die Form des Faust gehen darf, erhellt aus dem Entstehen und Wachsen des Werkes selbst. Scene reiht sich an Scene, in epischem Fortschreiten, aber nicht in dramatisch gesteigerter Gliederung. Göthe's Faust auf der Bühne ist daher ein verfehltes Unternehmen. Das scenisch allein Wirksame, die Tragödie Gretchen, gruppirt sich breit an das Ende, und schließt alles Faustische aus, während die Monologe und Dialoge des Anfangs scenisch ebenso unmöglich, als poetisch unentbehrlich sind. Man sucht sie meist durch Musik und Ausstattung opernartig wirksamer zu machen, ein Mißbrauch, gegen welchen sich der Geist dieses Werkes im Innersten empört. —

In der Zeit des gewaltigen Jugendsturmes in Göthe's Leben, war Prometheus eine Lieblingsgestalt des Dichters. Die Kraft des Titanen, der die Menschheit aus dumpfer Befangenheit zum Kulturleben erweckte, und mit unbändigem Trotz und Selbstgefühl den Neid und Haß der Götter verachtete, diese Titanenkraft wollte Göthe auch dramatisch darstellen. Die altgriechische Gestalt wich jedoch der nationalen des Faust, welcher zum Theil die prometheische Natur geliehen wurde. Faust ist der Mensch mit seinem Streben und Ringen nach Erkenntniß, seinem rastlosen Forschen nach dem höchsten Ideale, nach der Wahrheit, nach dem Uebersinnlichen; der Mensch in seinem Zwiespalt zwischen Freiheit und Gebundenheit. Jeder geistig tiefer angelegte Sterbliche hat einmal in seinem Leben etwas von diesem inneren Kampfe durchgerungen, und so ist Faust ein Bild der empor und weiter strebenden Menschheit überhaupt. Aber auch jene gewaltig stürmende, das Geschick trotzig herausfordernde Unbeugsamkeit ist ein uraltes Erbe der Mensch-

heit. Sei es im höchsten Genuß der Sinnewelt, sei es in höchster Erkenntniß der übersinnlichen Welt, bald in jenem, bald in dieser sucht sie ihr Glück, denn beide nennt sie ihr Recht, und unbefriedigt schwankt sie von einem Aeußersten zum andern. So quält Faust sich in den metaphysischen Sphären, deren Kräfte die Dichtung ihm personificirt entgegen treten läßt. Im Kampfe mit den Naturgeistern unterliegt Faust, aber um zu seinem Ziele zu kommen, mag er auch vor dem Bösen nicht zurückschrecken, überzeugt, daß er es überwinden werde, wenn es ihm gedient hat. Der Pakt mit Mephistopheles wird gemacht. Dieser will ihm dienen, und hofft sein hohes Streben durch Sinnenleben zu unterjochen. Faust aber fühlt, daß ihm dieses keine Befriedigung gewähren könne, höchstens schmerzlichen Genuß. Durch Mephisto in die Welt geführt, muß er zwar erkennen, daß es ein menschliches Glück gebe, daß er aber mitgenießend nur zerstören und vernichten könne. Das stille Kleinleben der Sterblichen mit seiner Unschuld und seinem Frieden wird ein Opfer des Sinnensturms und der Leidenschaft. Der Menschheit ganzer Jammer erfüllt Faust's Seele, zugleich mit allem Haß gegen den Versucher. Mephisto ist mit seinem ersten Versuch, Faust zu unterjochen, gescheitert. — Was von Zauberei, Hexenspuk und Hokuspokus sich äußerlich der Idee des Gedichtes anheftet, ist ohne Belang. Es rührt zum Theil aus dem Ursprünglichen des Sagenstoffes her, und dient anderntheils als Vermittlung oder Uebergangsglied der Scenen; im Ganzen ist es bloße Scenerie, um die Vorgänge zu lokalisiren und ihr Zeitkostüm in Erinnerung zu halten.

Faust und Mephisto bezeichnen die beiden Gegensätze von Idealismus und Realismus, nicht allein in Göthe's Natur, obwohl in ihr mit höchster Energie ausgeprägt, sondern der Menschheit überhaupt. Die Theilung dieses Doppellebens, das im Kampfe zu einander steht, in zwei Gestalten, vermochte nur eine poetische Kraft wie Göthe's durchzuführen. Beide Gestalten sind aus dem allgemeinen Charakter in vollständige Individualität getreten. Ebenso die Gestalten W a g n e r's und des S c h ü l e r's. Dieser bezeichnet die erste Vorstufe des idealen Strebens, eines noch ganz unbestimmten Wollens und Hoffens, welches mit leichter Mühe auf die Seite des Irrthums gezogen werden kann. W a g n e r dagegen dient zwar auch dem Ideal, allein hängt ohne inneres Verständniß an den Formen desselben, ohne ihre Seele und ihren Geist zu fassen, weil ihm das menschliche Gemüth, die menschliche Freiheit und Tiefe fehlt. Alle die Dialoge, welche von diesen vier Personen geführt werden, entwickeln alle Auffassungen des menschlichen Strebens, Forschens und Denkens, und prägen sich in ewig gültigen, seitdem typisch gewordenen Gedanken und Sprüchen aus. Recht behält der Idealist wie der Realist, denn ihr Kampf entspringt aus der Zweiheit der menschlichen Natur, in all ihren Abstufungen, Färbungen und Uebergängen von Gut und Böse.

Aus dieser geistigen Sphäre geht die Dichtung in das bewegte Leben über. Hier ist Scene für Scene von unnachahmlicher Schönheit. Die Spaziergänger am Ostermorgen, die Studenten in Auerbachs Keller, zeigen eine Reihe von Figuren, die mit wenigen Zügen zur lebendigen Wahrheit abgerundet sind. Vor Allen aber tritt die Gestalt Gretchens in höchster Vollendung hervor. In reinster Anmuth, Naivheit und Unschuld, liebereich, und liebebedürftig, in ihrer Liebe blind vertrauend und rücksichtslos, ist sie ganz das Naturkind, das Kind des Volkes. Willenlos in ihrer Leidenschaft, geht sie an der Leidenschaft des Mannes zu Grunde. Was die Menschen Verbrechen nennen, sie thut es bewußtlos, und muß schuldig und schuldlos, zerrüttet in ihrem ganzen Wesen, den Jammer der Menschheit tragen. Es ist ein Vorgang ohne große Bedeutung, aber die dämonische Kraft der Leidenschaft, die Göthe hier entwickelt, macht das Kleine groß, und die Geschichte Gretchens zur Tragödie. Göthe hat Frauengestalten geschaffen von höherer geistiger Bedeutung, Iphigenie und Dorothea sind die reinsten weiblichen Ideale, aber das Individuelle ist nie bei ihm plastischer aus Einem Guß hervorgegangen, als in der Gestalt Gretchens. Sie ist kein Ideal, aber ein vollendeter Typus, ein ewiger Ausdruck menschlichen Lebens überhaupt.

Allein mit der Tragödie Gretchen konnte die Tragödie Faust nicht zu Ende sein. Es war nur eine schmerzliche Erfahrung für gewährtes Glück, der erste mißlungene Versuch Mephisto's, sein Opfer durch Befriedigung in Genuß an sich zu ketten. Er hatte sein Wort noch zu lösen, Faust durch die Welt der Erscheinungen zu führen. — Schiller war der Ansicht, Faust müßte in's handelnde Leben geführt werden. Möglich, daß Göthe dies auch beabsichtigte, aber die Art, wie es geschah, wäre sicherlich auch Schiller's Wünschen entgegen gewesen. Göthe stand in hohem Alter, als er ernstlich daran gieng, den zweiten Theil des Faust zu dichten, das Werk konnte nur das Gepräge seiner veränderten Anschauung der Welt, des Lebens und der Kunst tragen. Allegorie, Geheimniß und formenstarre Klassicität mußten für warm pulsirendes individuelles Leben entschädigen, das Konkrete der dramatischen Gestaltung wich einer epischen, dabei unbestimmten Weltenweite und verlor sich in grenzenlose Allgemeinheit.

Faust 2ter Theil.

Wir sehen Faust am Anfang des zweiten Theil von Elfen und Genien in Schlummer gewiegt. Er erwacht mit geläutertem Gefühl — gethan hat er freilich noch nichts zur Sühnung seiner Schuld! — und hofft zu höchstem Dasein fortzustreben. Das Verhältniß zwischen ihm und Mephisto hat sich umgekehrt. Des letzteren verfehlter Versuch giebt Faust ein Uebergewicht, er behandelt ihn herrisch als seinen Knecht, und Mephisto, ihm zu dienen verpflichtet, muß zu Willen sein. Bald befinden sich beide an einem Kaiserhofe, bei dessen allegorischem Mummenschanz sich Faust von der Hohlheit des großen Weltlebens überzeugt. In einer Gestalt des „Knaben Wagenlenker"

soll die Poesie verstanden sein, welche von der Menge unbachtet bleibt, während man dem Plutus, dem Gotte des Reichthums, jauchzend entgegen kommt. Durch die Erfindung des Papiergeldes macht sich Faust dem Kaiser beliebt und unentbehrlich. Der Hof verlangt Unterhaltung von dem neuen Zauberer, er soll im Schauspiel Helena und Paris erscheinen lassen. Dazu muß aber Faust zu den „Müttern" herabsteigen. Unter diesen geheimnißvollen Wesen sollen die angebornen Ideen der Schönheit, die Grundformen im menschlichen Geiste verstanden werden. Faust bringt die Schattenbilder der Helena und des Paris wirklich herauf. Die Schönheit der Helena bezaubert ihn aber selbst, er stürzt zu ihr auf die Bühne und umarmt sie. Eine Explosion zerstreut die Zuschauer, die Gestalten verschwinden, Faust liegt leblos am Boden. Soll damit angedeutet sein, daß man des Ideals der Schönheit nicht im ersten Ansturm habhaft werden, daß man eines langen, schrittweisen Forschens bedürfe, um dazu zu gelangen?

Faust wird von Mephisto in sein altes Studierzimmer und zum Leben zurückgebracht, wo der einstige S c h ü l e r jetzt als selbstbewußter Philosoph sogar dem Teufel Respekt einflößt. Um das Ideal der Schönheit zu suchen, durchwandert Faust die klassische Welt, die auch ihre Walpurgisnacht hält, und steigt endlich in die Unterwelt hinab. — Im dritten Akte beginnt eine selbständige Tragödie, die Heimkehr der H e l e n a von Troja. Faust findet in ihr das Schönheitsideal, und vermählt sich mit ihr. Damit findet die klassische und die romantische Poesie ihre Verschmelzung. Aber das griechische Ideal verschwindet wieder, und nur das Gewand desselben bleibt zurück. — Doch geht Faust's Streben höher als nach höchster Kunstbildung, und das handelnde Leben zieht in an. Feldherrnruhm versucht er nur vorübergehend, größere Genugthuung findet er in der Macht des Selbstherrschers. Im Besitz eines unfruchtbaren Landstrichs am Meere beginnt er den Kampf mit den Elementen, gewinnt dem Meere durch Dämme und Kanäle den Boden ab, macht ihn urbar, und gründet den Wohlstand eines neuen Landes. Jetzt im höchsten Alter fühlt er zuerst Befriedigung. Er stirbt, und Mephisto will sich frohlockend seines Opfers bemächtigen. Allein Faust hatte sich innerlich ihm längst entzogen, und durch ein thätig strebsames Leben sein Vergehen gesühnt. Faust's „Unsterbliches" wird in den Himmel getragen, von mystischen Chören empfangen, und durch Gretchens Fürsprache erlöst. Dies der ungefähre Gang der Idee und der Handlung, in welchen unendlich viel Andres „hineingeheimnißt" ist, vor dessen Untersuchung wir uns hüten wollen.

Mit Zufriedenheit sah Göthe auf das Werk, welches den Abschluß seines Lebens bezeichnete. Seine Tage waren seit der Vollendung desselben gezählt. Er starb im Kreise der Seinen am 22. März 1832. Die irdischen Ueberreste des Dichters wurden in der Fürstengruft zu Weimar beigesetzt.

Viele, die sich an der Jugend und den Werken dieses vom Schicksal vor-

wiegend begünstigten Sterblichen, bis zu der reifen Vollendung seines Mannesalters entzücken, wenden sich von seinem späteren Leben und Streben ab, und Andere wissen um seiner Irrthümer willen, seinen Meisterwerken und seiner menschlichen Bedeutung nicht gerecht zu werden. Aber wer uns einen Götz, Werther, Tasso, eine Iphigenie, Faust, Hermann und Dorothea, wer uns eine unsterbliche Liederdichtung geschenkt, eine unendliche Anregung ausgebreitet, und die deutsche Dichtung auf die Spitze der neueren Literaturen der Welt gehoben hat, dem dürfen seine Irrthümer und Grillen verziehen werden. Menschliche Mängel findet der Uebelwollende schnell heraus, und freut sich den Größeren zu sich herabziehen, sich seiner wohl gar überheben zu können; wer aber so groß da steht, wie Göthe, der darf an die Nachwelt den Anspruch machen, daß sie nicht den Zoll, den er seiner Menschheit und Sterblichkeit entrichten mußte, in's Auge fasse, sondern allein das Hohe und ewig Gültige, was er ihr geschenkt. „Es wirkt, so spricht er selbst, mit Macht der edle Mann Jahrhunderte auf seines Gleichen: denn was ein guter Mensch erreichen kann, ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen. Drum lebt er auch nach seinem Tode fort, und ist so wirksam als er lebte; die gute That, das schöne Wort es strebt unsterblich, wie es sterblich strebte."

Achtzehntes Kapitel.

Jean Paul und die Romantiker.

Das Leben und Wirken Göthe's hat unsre Darstellung bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinaus geführt; wir müssen noch einmal in die letzten Decennien des achtzehnten zurückkehren, um verschiedne literarische Tendenzen und Richtungen nachzuholen, die seinem und Schiller's gemeinschaftlichen Streben entgegen arbeiteten. Zwei Erscheinungen sind es hier hauptsächlich, die in schroffem Gegensatz zu der Klassicität jener beiden Großen auftreten: Jean Paul, naiv schaffend, eine vereinzelte, alleinstehende Sondergestalt; daneben die Gruppe der Romantiker, vielgliedrig, entschieden tendenziös, geräuschvoll Partei machend. Beide Richtungen stehen in keiner eigentlichen Wechselwirkung, aber sie sind von gleichem Geiste getragen, und treten zu gleicher Zeit auf.

Wollten wir, um auf Jean Paul zu kommen, der wesentlich Romandichter ist, die Romanliteratur des achtzehnten Jahrhunderts überblicken, wir würden eine unabsehbare Reihe von Namen und Büchern aufzuzählen haben, die ihrerzeit verschlungen und gepriesen wurden, und jetzt vergessen sind. Nur

auf ein paar Gestalten wollen wir hier noch hinweisen, denen wir in Göthe's Leben begegneten. Zuerst Friedrich Heinr. Jacobi (1743—1819), dessen philosophische Romane „Woldemar“ und „Allwills Briefsammlung“ aus einem höchst unbedeutenden Kern von Handlung, und unendlich ausgesponnenen Reflexionen und Dialogen bestehen. Sie bringen Geist die Fülle, besonders geistreiche Sophistik, aber nichts von poetischer Gestaltungskraft zur Anschauung. Wie es dem Woldemar in Ettersburg erging, haben wir oben gesehen. — Bei Jacobi in Pempelfort sah Göthe Jung Stilling wieder, mit dem er in Straßburg studiert hatte. Joh. Heinr. Jung, genannt Stilling (1740—1817), aus dürftigen Verhältnissen stammend, war anfangs Schneider und Dorfschulmeister, nachher Arzt, Professor in Heidelberg. Eine fromme mystische Natur, geneigt, die Wissenschaft mit Wunderglauben zu unterstützen. Auch in seinen Romanen herrscht das Mystische vor. Sein Hauptwerk ist seine eigne Biographie, „Heinrich Stillings Lebensgeschichte, oder dessen Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft, Lehrjahre, häusliches Leben.“ Das Buch vertritt bereits ganz die Richtung der in unsern Tagen sogenannten Dorfgeschichten. — Ebenfalls bei Jacobi fand Göthe J. J. Wilh. Heinse (1749—1803), einen Schüler Wieland's. Sein Roman „Ardinghello oder die glücklichen Inseln“ ist berühmt und berüchtigt. Zwar in der Komposition und Charakteristik auch ohne alle Bedeutung zeigt dieser Roman einen bestrickenden Glanz der Darstellung. Diese ist um so gefährlicher, als die Vorgänge durchaus sittenlos, unzüchtig und ohne Scham, ohne Achtung vor dem Schicklichen, auf fesselloser Sinnlichkeit beruhen. Heinse war Kunstkenner in hohem Grade, er hatte in Italien die Kunst mit feinem Sinn, daneben das Leben von der niedrigen Seite studiert. So schön und treffend seine Exkurse in der Kunst, so gemein sind seine Ansichten des Lebens, und man staunt über die Verwirrung, in welcher er im Ardinghello die Hoheit der Kunst der Lüderlichkeit seiner Helden dienstbar macht. —

Romane. Fr. Jakobi.

Jung Stilling.

Heinse.

In Weimar fand Göthe einen Theilnehmer an der ersten lustigen Zeit in J. Karl Aug. Musäus (1735—1787). Er war in Weimar Pagenhofmeister und Professor am Gymnasium. Seine satirischen Romane gegen die Empfindelei, sowie gegen sonstige vielgetheilte Thorheiten der Zeit, z. B. die „physiognomischen Reisen“ (gegen Lavater) sind verschollen. Lebendig blieben nur seine Volksmärchen der Deutschen. Freilich ist der Wielandisch-französische Ton, den er oft höchst zur Unzeit anstimmt, ganz unpassend für diese reinen Blüthen der Sage. Er erweitert sie meist zur Novelle, und raubt ihnen oft das Beste ihrer Originalität. Immerhin gelangen ihm einige Darstellungen vortrefflich, vorzüglich solche, wo der Stoff wenig vorgebildet hatte, ihm selbst aber um so freieren Raum ließ, sich heiter und phantasievoll zu ergehen.

Musäus.

Moritz. In Italien lernte Göthe Karl Philipp Moritz kennen (1757—1789), der dann auch auf einige Zeit nach Weimar kam. Ein merkwürdiger Mensch, Originalgenie, talentvoll und unstet. Aus Hameln gebürtig, sollte er Hutmacher werden, hielt sich aber zum Schauspieler befähigt, entschloß sich jedoch zum Studium der Philologie, und wurde am Kloster in Berlin angestellt. Er entfloh nach Italien, wo er in der Kunst und Kunstwissenschaft Befriedigung fand. Er kehrte nach Berlin zurück, und wurde Professor an der Akademie der Künste. Von seinen archäologischen Schriften geht seine „Götterlehre“ (mit Göthe'schen Gedichten durchflochten) unter der Jugend noch von Hand zu Hand. Hier ist sein Roman „Anton Reiser“ zu nennen, dessen Inhalt nichts andres als seine eigne Lebensgeschichte erzählt. Sie zeigt das Ringen und Streben einer vielbegabten Natur, die erst nach langen, vielbewegten Umwegen einen Mittelpunkt des Daseins findet.

Andre Romane, wie die von Hippel und Thümmel, in welchen geistreiche Reflexion, Schwärmerei und Sinnlichkeit eine meist ganz nichtige Handlung einhüllen, übergehen wir hier, und begnügen uns das vielgelesene Buch „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ von Joh. Timoth. Hermes, nur zu erwähnen. Alle diese Arbeiten gehören mehr der Sittengeschichte an, als der der Literatur, mit poetischen Forderungen darf man meist gar nicht an sie heran treten. Was man auch an den besseren, trotz ihres oft glänzenden Geistreichthums, vermißt, eine fest gestaltete Komposition, die für ein Kunstwerk nothwenig ist, findet sich jedoch in einem bei weitem unscheinbareren Buche, nämlich in dem Roman „Herr Lorenz Stark“ von
Engel. Joh. Jak. Engel (1741—1802). Der Verfasser war Mecklenburger von Geburt, wurde Lehrer am Joachimsthal in Berlin, dann Direktor des Berliner Theaters. Der genannte Roman erschien zuerst in Schiller's „Horen.“ Er behandelt zwar höchst prosaische und nüchterne bürgerliche Verhältnisse, ist aber bei der Knappheit und Rundung der Komposition, und bei der vorzüglichen Charakteristik aus dem Leben genommener Gestalten ein kleines Meisterstück. Das Werk war zuerst auf ein Drama berechnet, und sicher beruht darin die treffliche Geschlossenheit desselben. Die reine Kunstform ist aber auch bei einem Roman nicht genug zu betonen; Engel besaß zwar nichts von dem Geist, Witz, Talent, Glanz der Darstellung eines Heinse, Hippel, Thümmel, und doch macht sein kleinbürgerliches Charakterbild einen reineren künstlerischen Eindruck, als die Romane jener mit ihren reicheren Gaben.

Als Göthe im Jahr 1795 mit dem Wilhelm Meister beschäftigt war, schickte er Schillern (im Juni) einen neuen Roman, welcher in Weimar Aufsehn erregte, den „Hesperus oder die 45 Hundsposttage“ von Jean Paul. — „Das ist ein prächtiger Patron, der Hesperus, den Sie mir neulich schickten, entgegnet Schiller. Er gehört ganz zum Tragelaphen-Ge-

schlecht,*) ist aber dabei gar nicht ohne Imagination und Laune, und hat manchmal einen recht tollen Einfall." Der Ueberfluß von Beifall, welchen das feinere Publikum auf dies Werk ergoß, wurde den Freunden aber doch bald auffallender. „Daß in Weimar jetzt die Hundsposttage grassiren, schreibt Schiller (den 17. Dec.), ist mir ordentlich psychologisch merkwürdig; denn man sollte sich nicht träumen lassen, daß derselbe Geschmack so ganz heterogene Massen vertragen könnte, als diese Production, und Clara du Plessis ist. Nicht leicht ist mir ein solches Beispiel von Charakterlosigkeit bei einer ganzen Societät vorgekommen." — Der Hesperus war nicht das Erste, was Jean Paul geschrieben hatte, aber das erste Werk von ihm, das Mode machte. Wie aber hätten Schiller und Göthe, deren ganzes Streben dahin ging, die schöne Einheit von Inhalt und Form künstlerisch auszubilden, wie hätten sie ernstlichen Geschmack an einem Werke finden können, welches ohne jeden künstlerischen Gesichtspunkt auf Willkür, Laune und Ungeschmack beruhte?

Jean Paul Friedrich Richter wurde am 21. März 1763 zu Wunsiedel im Fichtelgebirge geboren. Sein Vater, Prediger, kam darauf nach Jodiz bei Hof, später nach Schwarzenbach, und starb, als Jean Paul seine Gymnasialbildung in Hof noch nicht vollendet hatte. Es war ein schweres Unglück für die Familie, die dadurch in die bitterste Armuth versank. Der junge Richter bezog die Universität in Leipzig, in der Hoffnung, sich durch Stundengeben zu erhalten. Allein diese schlug fehl, und so trieb die Noth ihn an, das was an Gaben in ihm lag, schriftstellerisch zu verwerthen. Sein erster Versuch, die „Grönländischen Prozesse" (1783), ein Buch, dessen barocke Manier freilich nicht geeignet war, ein großes Publikum zu gewinnen, konnte ihn seiner bedrängten Lage nicht entreißen. Dürftigkeit, Schulden und Gefahr eingesteckt zu werden, trieben ihn aus Leipzig zu entfliehen, und zur Mutter nach Hof zurückzukehren. Sie trugen die Noth gemeinsam, denn eine Hülfe ließ sich nicht absehn. Jean Paul.

Richter war kein Jüngling von energischer Natur, er fand in sich nicht die Kraft zu irgend einem Schaffen, zu Mitteln, sich und die Seinen dem Elend zu entziehen. Eine weiche Seele, ein Gemüth von grenzenloser Empfänglichkeit, das von dem Geringsten in der Natur und im Leben einen tiefen Eindruck mitnahm, ein Wesen, das jedoch nie dem Leben selbst fest in's Auge sah, sondern es an sich vorüber gleiten ließ, und sich schüchtern in sich selbst zurück zog. Noth und Entbehrung stählten und kräftigten ihn nicht, gaben ihm keine feste Entschlüsse, sondern machten seine Thränen nur reichlicher fließen. Sie linderten den Schmerz, er lächelte versöhnt die schöne Natur an, sog ihre Abendröthen und Mondscheinnächte in sich ein, und vergaß seine

*) Bockhirsch, antikes Fabelmischwesen.

Sorgen in seliger Gemüthswonne, bis ein neuer Stoß des harten Lebens seine Thränen wieder weckte. Seinen Umgebungen in Hof mußte er als ein Sonderling gelten, und es kann nicht verwundern, wenn sie bei seinem zwischen Himmel und Erde schwebenden Wesen, ihn für einen unzurechnungsfähigen Menschen hielten, und ihm wenig Respekt bezeigten. — Ein Freund, der ihn, so weit seine Mittel es verstatteten, unterstützte, verschaffte ihm im Hause seines Vaters eine Hofmeisterstellung, die Richter aber wieder aufgeben mußte, da er hypochondrisch dabei wurde. Im Jahr 1790 traten in dem Städtchen Schwarzenbach mehrere Familien zusammen, um ihren Kindern eine Privatschule zu gründen, zu welcher Richter berufen wurde. Hier schrieb er seine ersten Romane, von welchen besonders der „Hesperus" seinen Ruhm und sein Glück gründete. Er hatte jetzt ein Mittel gefunden, sich der Lebensnoth zu entziehen, zugleich ein Mittel, dem unwiderstehlichen Drang seines überströmenden Gemüth nach Mittheilung zu willfahren. Denn es war bei Jean Paul (wie er sich als Schriftsteller nannte) nicht der gebieterische Drang des poetischen Genius, der sich mit Nothwendigkeit in einer festen künstlerischen Form aussprach, sondern die äußere Nothwendigkeit zwang ihn zur Schriftstellerei. Und bei der Fülle seiner Empfindung war es ihm leicht, nachdem er erst den Weg gefunden, sie zum Ausdruck zu bringen, reichlich und verschwenderisch zu geben.

Bücher zu schreiben wurde bei ihm jetzt ebenso inneres Bedürfniß, wie äußeres Gebot. Die sechzig Bände seiner Romane und sonstigen Schriften zeigen eine ganz erstaunliche Produktivität, um nicht zu sagen Schreibeseligkeit. Seine äußere Lage besserte sich, er zog wieder nach Hof, dann nach Leipzig, von wo aus er nach Weimar und Jena vorsprach. Sein Leben verlief überaus einfach. Er verheirathete sich, und nahm seinen Wohnort in Baireuth, wo er ungestört seiner Traumwelt lebte. Vom Fürsten-Primas von Dalberg bezog er seit 1808 einen Jahrgehalt von tausend Gulden, die ihm nach Auflösung des Rheinbundes auch ferner durch den König von Baiern zugestanden wurden. Er starb am 14. Nov. 1825, von allen schönen Seelen bis zur Schwärmerei geliebt und vergöttert.

Auf Jean Pauls dichterischen Charakter hatte die Antike, die Erzieherin der deutschen Poesie zur Klassicität, keinen Einfluß, ihre Einfachheit und reine Gesetzmäßigkeit widerstrebte seinem Wesen. Seine Jugendbildung war eine autodidaktische. Er ging, wie in allen Dingen, auch hier seinen eigenen Weg, indem er eine ungeheure allseitige Lektüre auf sich wirken ließ. Die Antike war nur ein Element in dem Chaos, das auf ihn einströmte, ohne dasselbe regeln zu können. Mit diesem rastlosen Lesen ging bei ihm schon früh der Drang zusammen, alles Gelesene schriftlich zu fixiren, um es für alle Fälle zum Gebrauch zu besitzen. So legte er Excerpte über Excerpte aus Büchern an, wissenschaftlichen, poetischen, gelehrten, aus Reisebeschreibungen

und Romanen, aus den entlegensten Fächern. Seine Auszüge, Notizen, Aufzeichnungen fremder und eigener Gedanken wuchsen in Bündeln, Zettelkasten, Heften, Bänden, mit den Jahren in's Große. Schon auf die Universität nach Leipzig wanderte dieser Trödel mit, wurde immer neu vermehrt, registrirt, und wie ein werthvolles Kapital verwaltet. In der That war dies das Kapital, welches die mangelhafte Vorbildung Jean Pauls ersetzen mußte. Was seine Natur in organisch-wachsender Entwicklung nicht in sich zu bewältigen vermochte, das legte er gebucht vor sich nieder, und wie es zufällig und ordnungslos zusammen gekommen war, so wirkte es auf ihn, wenn immer anregend, doch ewig zerstreuend und niemals zum geschlossenen Ganzen strebend.

Den bleibendsten Eindruck in all seiner bunten Lektüre hatten auf ihn die englischen Humoristen und Romandichter gemacht, Swift, Sterne, Fielding, und durch sie wurde die Gattung seiner poetischen Produktionen hervorgerufen. Geist, Witz, Laune, Empfindung, Phantasie, Gemüth, standen Jean Paul in demselben Grade zu Gebote, als ihm ernstere Studien und tiefere Bildung fehlten. Aber ihm fehlte noch mehr, ja das Bedeutendste, die Grundlage jener englischen Romandichter, der Staat und die Gesellschaft. Sie schildern die Gesellschaft ihres Landes, ihre Sitten, ihre Seltsamkeiten, aber auch ihre nationale Kraft, auf der Basis eines großen historischen Lebens. Jean Paul kennt kein Staatsleben, keinen Gegensatz der Parteien, keine Kämpfe des Ehrgeizes, ja kaum vermag er den Unterschied der Stände zu fassen. In ihm stellt sich die äußerste Ausprägung der vom Staatsleben losgelösten Individualität dar. Sahen wir in Göthe diese Loslösung zu bewußter Weltanschauung gekommen, und in der Verkörperung des künstlerisch vollendeten Menschen zu einem kraftvollen Gegensatz erwachsen, so ist Jean Paul ein Sonderwesen, das zwischen Staat und Privatleben sich eine eigne Welt von Aether, Dunst und Nebel zurecht macht. Mit den Augen eines Kindes sieht er auf den Höhen der Gesellschaft alles Schöne verkörpert, der Glanz des Hochgestellten ist ihm eine Bürgschaft für die Erhabenheit und Schönheit auch der Empfindung. Die reinsten Ideale der Menschheit leben bei ihm an den Höfen. Wunderbare Frauengestalten, Gemüther von überströmender Empfindung, Seelen von Aether und Lichtgedanken durchweht; mit ihnen hochherzige Jünglinge, zwar nicht nach Thaten strebend, auch von keiner Forderung des Lebens gedrückt, doch um so fähiger alle großen Gefühle zu theilen, und schön zu empfinden. Je höher der Stand ist, dem eine seiner Gestalten angehört, desto idealer sieht er ihr Wesen. Keine einzige wächst aus ihrem Stande empor, sondern dieser bildet nur die äußere Stufe ihrer inneren Schönheit und Vollendung. Es sind auch nicht eigentliche Stände, die er trotz vielfacher scheinbarer Berührung unter einander, in seinen Figuren verkörpert, sondern gewisse Gattungen, die er sich in seiner eigenen Welt zu-

recht gemacht hat. Hauptsächlich sind es drei Gattungen, unter welche sich seine Menschen fassen lassen. Obenan stehen die Hofleute, Prinzen, Grafen, hohen Frauen, Ministertöchter und Söhne, in der idealsten Glorie. In der zweiten Linie kommen die Privatgelehrten, unter welchen sich die eigentlichen Humoristen befinden, und die einsiedlerischen Greise, zu welchen gewallfahrtet wird. Der dritte Kreis umfaßt die armen Schulmeister und Landpfarrer, schnurriges Volk, lächerlich, seelengut, eingezwängt mit ihren Himmelsgemüthern in die Dürftigkeit des Lebens.

Das Ideal der Gesellschaft aber bleibt für Jean Paul ein kleiner deutscher Hof. Hierher verlegt er die Scene, wenn er in seinen umfassenderen Romanen, wie im „Titan" einen großartigen Anlauf nehmen will. Freilich kannte er in Wirklichkeit keinen Hof, und wenn er ihn gekannt hätte, er würde ihn nicht anders angesehen haben, als er mit seinen Augen konnte. Er, der sich immer schüchtern vor der Welt zurückzog, hatte keine Kenntniß von dem Ernst, dem Jammer, den finstern Mächten, die oft unter der lachenden und glänzenden Hülle des Lebens verborgen liegen. Zwar sucht er in seiner Gesellschaft auch böse Menschen, sogar schwierigere Mischcharaktere zu schildern, denn, wenn er solche in der Wirklichkeit auch nicht aufzufinden verstand, so mußte ihm seine umfassende Lektüre genugsam zeigen, daß es dergleichen Individuen gebe. Aber, wie reiche Züge für die Zeichnung guter, reiner, edler Menschen er immer in sich selbst fand, so rathlos wurde er, wenn es galt, schärfere, tiefere Charakterstriche zu ziehen. Rathlosigkeit macht oft waghalsig, und so ließ Jean Paul seiner Phantasie die Zügel schießen, und erschuf Charaktere, die sich von der Wirklichkeit möglichst weit entfernen. Interessant ist es, wie er in einigen seiner Romane die charakteristischen Gegensätze aus einander hält, oder auf einander wirken läßt. In den „Flegeljahren" geschieht dies durch die Brüder Walt und Wult. Walt ist die engelreine, träumerische Jünglingsnatur, die den Freund sucht, und in kindlicher Blindheit eine Unendlichkeit an Liebe zu verschenken hat. Wult ist der Weltmann, der Humorist, der durch die Lebensschule gehärtete Realist. Allein er hat zugleich das regste Verständniß für den Idealismus des andern, er blickt auf ihn wie auf ein verlornes Paradies zurück, und so sehr die Gegensätze beider hart an einander stoßen, sie haben eine Vermittlung in der Empfindung. Geht es dann aber an's Handeln, so thut der anscheinend Klügere, der Weltmann, gewiß das Verkehrtere. Seinen Wult ließ Jean Paul verschwinden, er hätte auch nichts mit ihm anzufangen gewußt, wenn er den Roman zu Ende gebracht hätte. Im „Titan" stehen einander Albano und Roquairol gegenüber. Albano, eine achilleisch erhabne, hochherzige Jünglingsgestalt, rein wie Alpenschnee; der Andre eine verstürmte wilde Natur, ohne Illusionen, am Hofe erzogen und verborben; und beide fühlen sich doch lebhaft zu einander hingezogen, sie werden Freunde. Aber

Roquairol, in dem doch ein so tiefes Verständniß für das Gute lebt, begeht ein Bubenstück gegen die Braut Albano's, wie es nur die raffinirteste Nichtswürdigkeit ersinnen kann. Sein Charakter ist ein Mosaik von allerlei Zügen, dessen Einzelheiten oft wahr sind, das aber keine mögliche Gestalt giebt. Weil Jean Paul kein Organ besaß für Menschenkenntniß, konnte er weder gute noch schlechte Menschen nach dem Leben schildern. Seine Gebilde der höheren Gesellschaft können in keine gesellschaftlichen Konflikte gerathen, und ihre menschlichen Konflikte beruhen in seltenen Fällen auf ihrem Handeln, fast immer auf der Verschiedenheit ihres Empfindens. Kommen sie aber zur Aktion, so ist es meist eine solche, die man im Leben nicht von ihnen erwartet hätte. Das Gewaltsame, Wunderliche, Unzweckmäßige tritt meist an die Stelle des Naturgemäßen. Im Ganzen läßt Jean Paul wenig geschehen. Aus den Schlössern wandeln vornehme Gestalten durch die schattigen Parks, mit ihren hohen Taxushecken, Marmorgruppen und Brunnen, erkennen im Anschaun des Abendrothes ihre schönen Seelen, und tauschen Worte und Gefühle. Oder die Mondnacht und der Sternenhimmel sinken über die dunklen Gänge der Schlösser und Gärten, Nachtigallentöne bringen aus den Hecken, wunderbare Stimmungen ergreifen die hohen Gestalten, aller Reichthum ihrer Seelen quillt mit Uebermacht hervor, und wie getrennt von aller irdischen Schwere, schweben sie im unendlichen Raume mit ihrer unendlichen Hoheit des Empfindens. Und hier verherrlicht er vor Allem die Frauen. Seine Liane, Idoine, Linda, Clotilde sind schöne, wesenlose Schatten, ohne menschliche Möglichkeit, ohne Kenntniß der Wirklichkeit entworfen. Aber dafür kamen ihm die Frauen dankbar und voll schwärmerischer Hingebung entgegen, Jean Paul wurde der Dichter ihres Herzens. Die Welt, die Jean Paul heraufzauberte, war himmelweit von der realen verschieden, aber ihm selbst sollte die schöne Täuschung zur Wahrheit werden, da Frauen aller Stände, selbst Fürstinnen sich bestrebten, ihm so entgegenzukommen, wie seine Phantasie sie sich ausmalte.

Weit glücklicher ist Jean Paul in dem entgegengesetzten Kreise seiner armen Dorfschulmeister, Landpastoren, Kandidaten, armen Jungen, die das Leben nur von der drückenden Seite, aber auch kein anspruchsvolleres Dasein kennen, und ahnungslos über den Weltlauf, in der Stille dulden, lieben und glücklich sind. Weitab von allen socialen Konflikten, erschafft er hier seine närrischen Originale zwischen Uebermuth und Rührung, und zeichnet eine Idyllenwelt, die sich zwar auch oft genug aus dem Gebiet der Realität verliert, aber doch nicht das der Möglichkeit überschreitet. Das Leben der Landpfarre und des Schulhauses kannte er von seiner Kindheit her, er kannte auch die Armuth und Dürftigkeit. Aber wie sich ihm in günstigeren Tagen diese Zeit der Entbehrungen in einen verklärenden Schleier hüllte, so läßt er auch in seinen Schilderungen den schweren Druck und die inneren

Kämpfe, den tieferen Ernst der Verhältnisse bei Seite, und stellt das Triviale des Kleinlebens in ein zauberhaftes Rosenlicht. Da giebt es für jeden Schmerz lindernde Thränen, Trost und innige Freude an jeder Schönheit der Natur; der blüthenschüttelnde Kirschbaum, das Abendroth, der Thautropfen am Grashalm sind ein unendlicher Ersatz für das leicht befriedigte Kindergemüth seiner Helden. Und dann läßt er sie mit allem Ernst die verkehrtesten Dinge treiben, als ächte Sonderlinge der Einsamkeit sich an das Richtige und Thörichte hingeben, und wenn sie so in ihrem Thun und Treiben oft lächerlich erscheinen, dann deckt er wieder die schöne Seele seiner Lieblinge auf und lacht und weint selbst über das wunderliche Geschlecht, das er erschaffen hat.

Als Jean Paul im Jahr 1796 in Weimar erschien, machte er bei den empfindsamen Leuten schnell Mode. Herder kam ihm mit offenen Armen entgegen, Wieland, jedem Eindruck sofort hingegeben, war gleich zum Enthusiasmus bereit, und die Mehrzahl bestrebte sich, das neue Meteor zu begrüßen, nach seiner Art mit einem Auge zu lachen, mit dem andern zu weinen. Schiller, den er besuchte, berichtet über ihn an Göthe: „Ich habe ihn ziemlich gefunden, wie ich ihn erwartete; fremd, wie einer der aus dem Mond gefallen ist, voll guten Willens und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, nur nicht mit dem Organ, womit man sieht." Und Göthe darauf: „Es ist mir lieb, daß Sie Richtern gesehen haben; seine Wahrheitsliebe und sein Wunsch, etwas in sich aufzunehmen, hat mich auch für ihn eingenommen. Doch der gesellige Mensch ist eine Art von theoretischem Menschen, und wenn ich es recht bedenke, so zweifle ich, ob Richter im praktischen Sinne sich jemals uns nähern wird, ob er gleich im Theoretischen viele Anmuthung zu uns zu haben scheint." Dieser Zweifel war durchaus begründet. Schiller und Göthe waren für Jean Paul zwei hohe Dichter-Ideale, zu denen es ihn wohl hinziehen mußte, aber die innere Arbeit, die hohe Gesetzmäßigkeit ihres künstlerisch einheitlichen Strebens war ihm etwas Fremdes, wofür er keine Handhabe in sich hatte. Sie standen ihm gegenüber wie objektives Kunstgesetz der subjektiven Gemüthswillkür.

Jean Pauls Wesen ist getheilt zwischen Empfindsamkeit und Humor, Thränenseligkeit und Lachen stehen bei ihm stets neben einander. Sein Humor ist von seinen Verehrern stets aufs Höchste gepriesen worden, allein er entbehrt durchaus der Elemente seiner englischen Vorbilder, er entbehrt der dichterischen Grundlage überhaupt, er weiß nichts von verständiger Klarheit, nichts von sichrem Takt, nichts von künstlerischem Geschmack. Er macht die übermüthigsten Sprünge, läßt Witz und Geistreichthum in den glänzendsten Cascaden aufblitzen, aber er drängt sich auch gar zu oft zur Unzeit ein. Allerdings nimmt der höchste Humor stets seinen Platz neben dem höchsten Ernst, aber er behauptet ihn nur durch Geschmack, Gefühlstakt und durch eine Tiefe, die der tragischen Leidenschaft gleichkommt, jene Tiefe, die nichts

anderes ist als die Quelle poetischer Urkraft. Bei Jean Paul aber ist er kein Kind dieser dämonischen Kraft, sondern einer weicheren Gemüthstemperatur, der Sentimentalität. Und zwar entbehrt diese bei ihm der festen, reinen, sicheren Empfindung, ihr fehlt der sittliche und künstlerische Regulator.

Die Sentimentalität ist die gefährlichste Feindin der Sittlichkeit. Leise verwirrt sie die Sinne mit goldnem Nebel, schiebt dem Schönen und Guten unvermerkt das Häßliche und Böse unter, und das befangene Gemüth ahnt nicht, von welcher Schmeichelhand es zum verhüllten Abgrund geführt wird. Daher begeht Jean Pauls Humor, im Wahn etwas Großes zu thun, zuweilen Dinge, die sich sittlich nicht mehr rechtfertigen lassen. (So im Siebenkäs, wo der Held scheinbar stirbt und sich begraben läßt, damit seine Frau den „Pelzstiefel" heirathen könne, während er selbst heimlich davon geht und ebenfalls zum zweitenmal heirathet.) Es hieße Jean Paul bittres Unrecht thun, wenn man die sittliche Grundlage seines Wesens anzweifeln wollte. Er war eine durchaus reine Natur, rein wie jene seiner Lieblingshelden, die er aus dem Innersten seines Herzens geschaffen hat. Nur daß das unbedingte Gemüthsleben nicht der Gefahr enthoben ist, unbewußt sich in Irrthum zu verlieren. Jean Paul aber ist es, der das Gemüth in nie erhörter Weise entfesselt hat, der in schwelgerischer Wonne wahre Saturnalien des Gemüths feiert, für den es keine Schranke, kein Maaß giebt, dessen Empfindung rücksichtslos und unaufhaltsam dahin schäumt, einem Strome gleich, der sich ins Meer ergießt.

Wie unproduktiv aber das unbedingte Gemüthsleben an sich für die Kunst ist, das zeigt sich bei Jean Paul in bemerkenswerther Weise. Denn bei allem Reichthum des Gefühls fehlen ihm alle Elemente einer künstlerischen Gestaltungskraft. Er ist unfähig, ein Kunstwerk einheitlich zu erschaffen, eine Komposition zu gliedern, einen Charakter lebendig herauszubilden. Alles zerfließt, verschwimmt, Schattenspiele ziehen vorüber, darunter keine Gestalt, die sich fest und sicher abrundete. Seine unerschöpfliche Beobachtung des Einzelnen und Allerkleinsten bringt unendlich viele wahre Züge zusammen, aber aus ihrer Summe entsteht dennoch kein wahrer Charakter. Es wird ein glänzendes Scheinbild, das man eine Weile bewundert, aber der Lebensnerv, das Lebensblut fehlt, und plötzlich löst es sich auf, wie die zerspringende Schaumblase, um verloren dahinzufließen.

Wenn die Poesie eine Kunst ist, was noch niemals bezweifelt worden ist; wenn man vom Poeten verlangt, daß er vor Allem ein Künstler sein müsse, wie soll man dann über Jean Paul urtheilen, der nichts, auch gar nichts vom Künstler in sich hat, und unfähig war, ein reines Kunstwerk hervorzubringen? Unkünstlerisch, aller Einheit widerstrebend ist sein Schaffen von Anfang an. Was ihm durch den Sinn geht, wird niedergeschrieben. Eine Erinnerung führt ihn auf seine alten Excerpte. Er holt sie hervor,

bringt gelehrte Abschweifungen, Extraseiten, Extrablätter, Postscripte, Cirkelbriefe, Schalttage und Appendixe. Der Humor läßt ihn das Verkehrteste begehen, aus einem Zettelkasten Blatt auf Blatt zu ziehen und aus der zufälligen Folge ihres Inhalts einen Roman zusammen setzen. Da kommen nach einander Gefühlsergüsse, gelehrte Citate, Mond- und Nachtigallennächte, grenzenlose Plattheiten und Trivialitäten neben den schönsten Gedanken, das Abgeschmackteste neben den reinsten Gemüthsklängen; himmlische Gespräche überirdischer Frauen, Abendröthen, Naturschilderungen, Alles schiebt sich durcheinander, stört und hebt sich auf, verwirrt und verzettelt sich, belästigt bald durch eine zudringliche Vielwisserei, bald durch Verschweben und Vernebeln, bald durch das weltenfremde Hindämmern der Sehnsucht, in welches sich der Humor mit koboldartigem Gesichterschneiden hineindrängt. Das Geringste, was man von einem Romandichter, also Erzähler, verlangen kann, ist doch, daß er auch wirklich eine Geschichte erzähle. Aber dazu kann sich Jean Paul nicht entschließen. Eine Handlung im Roman sich entwickeln und in organischer Gliederung fortschreiten zu lassen, ist ihm eine Unmöglichkeit. Er macht keinen Unterschied zwischen Hauptsachen und Nebendingen, Alles ist ihm gleich wichtig, das Unbedeutendste meist das Wichtigste; jeder Einfall muß breit ausgesponnen werden, um, abgerissen, einem andern Platz zu machen, und so in eine chaotische Verwirrung zu führen, wo die Fäden der Handlung kaum noch wieder zu finden sind.

Mit seinen Naturschilderungen ist es wie mit seinen Charakteren. Sehr schön versteht er es, die Erscheinungen der Natur auf die Empfindung einwirken zu lassen, den Regenbogen zu malen, die gestirnte Sommernacht, den Wolkenflug des Frühlingstages. Er bringt tausend einzelne Züge und Bilder herbei, alle an sich schön und wahr beobachtet. Aber im Ganzen erdrücken sie einander meist durch das Uebermaaß, oder sie sind unkünstlerisch und willkürlich aneinander geschoben, so daß kein anschauliches Bild daraus wird. Ueberdies leistet, wenn er einen Anlauf ins Großartige nimmt, die Phantasie, oder vielmehr die Phantastik diesen Schilderungen die schlechtesten Dienste. Die reine Natur genügt ihm dann nicht, er muß sie verschnörkeln und verkünsteln. Zopfige Parks mit verrenkten Götterstatuen und pyramidal zugeschnittnen Bäumen hat er noch lieber, als die blühenden Obstbaumgärten seiner Dorfpfarren. Im Titan spielt ein „Flötenthal" eine große Rolle, indem durch einen künstlichen Druck sich unzählige Flöten von nah und fern, wie eine Spieluhr, koncertirend hören lassen. Anderswo geschieht Aehnliches mit Aeolsharfen. Ganz besondres Gewicht haben Jean Pauls Verehrer stets auf seine Schilderung des Lago Maggiore im Titan gelegt, die so meisterlich die Natur wiedergebe, obgleich er nie in die Gegend gekommen. Schiller hat die Alpen nie gesehen, und doch im Tell durch Fleiß und künstlerisch divinatorische Phantasie ein Meisterstück der Landschaftsmalerei gemacht;

allein wer den Lago Maggiore gesehen hat, der gestehe aufs Gewissen, ob er in Jean Pauls Schilderung die Natur wiederfindet? Aber auch wer diese Natur nicht kennt, gestehe, ob er sich aus jenem Gemälde Jean Pauls überhaupt nur ein Bild machen könne? Farbe, Glanz, Pracht, ein Reichthum von Bildern ist daran verschwendet, aber es kommt nur ein formloses Gemisch heraus, ohne Linien, ohne Ruhe, ohne Anschaulichkeit. —

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen ist es nicht mehr nöthig, die Reihe der Romane Jean Pauls im Einzelnen durchzugehen. Wir würden bei jedem nur dasselbe zu sagen haben, denn sie sind einander fast ganz gleich. Jean Paul hat nie eine Entwicklung durchgemacht, ist niemals fortgeschritten, er schrieb im Alter, wie er in seiner Jugend geschrieben hatte. Sie lassen sich, wie oben schon angedeutet, unter drei Kreise vertheilen. Der erste umfaßt die hohen idealen Kompositionen, worin jene große Welt, wie er sie sich geschaffen hat, entfaltet wird. Große Schönheit ist darin an wesenlosen Schein, an unwahre Gebilde verschwendet, es sind die am meisten verfehlten Dichtungen Jean Pauls. Obenan stehen der Titan, der Hesperus, das Campaner-Thal, die Flegeljahre. Das letztere Werk hielt der Verfasser für sein Meisterwerk. Es blieb unvollendet, und mußte unvollendet bleiben, wenn es nicht ins Unendliche hinauswachsen sollte. Es ist schlimm für ein „Meisterwerk," wenn die Vorbedingungen so angelegt sind, daß sie nur zur Unfertigkeit führen konnten. — Den zweiten Kreis bilden die mehr humoristischen Romane, Katzenbergers Badereise, Siebenkäs oder Blumen-Frucht- und Dornenstücke u. a. Je mehr Jean Paul aus der hohen Region herabsteigt, desto lebendiger werden seine Gestalten. Die Charaktere dieser beiden Romane sind zum Theil vortrefflich, wenn man ihnen die karikirenden Züge zu Gute hält, die Situationen oft wahr und aus dem Leben gegriffen, der Humor ergeht sich hier am Schrankenlosesten. — Dann kommt die dritte Gruppe, wo die Leiden und Freuden der Landpfarrer und Schulmeister, das Idyll der Studirstube, das Kleinleben und die Gemüthszustände des bescheidensten Daseins in Scene gesetzt werden. Hier hat Jean Paul, in einer Welt, die er kannte und die ihn besonders anheimelte, seine besten Werke erschaffen. So die Reise des Feldpredigers Schmelzle nach Fläz, das Leben des Schulmeister Wuz, das Leben Fibels, vor allen aber der Quintus Fixlein, der vielleicht das Bedeutendste ist, was Jean Paul geleistet. Denn hier ist, weit mehr als sonst bei ihm, ein sichrer Plan festgehalten, und ein psychologischer Konflikt zum Austrag gebracht. Aus dem Wunderlichen und Grillenhaften wächst ein ernstes Ereigniß lebendig hervor, und hebt das allgemein Menschliche unbeeinträchtigt heraus. —

Bei einer Darstellung oder Beurtheilung Jean Pauls kann man nicht anders, als, wie der Volksmund sagt, mit der einen Hand geben, mit der andern nehmen. Man verweilte gern länger bei dem Schönen, dessen er

fähig war, wenn nicht das Unschöne und Unkünstlerische gar zu sehr zur Abwehr herausforderte. Aber so dachte sein Publikum nicht. Jean Paul hat einen größeren Kreis von Verehrern gehabt, als Schiller und Göthe sich rühmen durften. Ueber ein Vierteljahrhundert wurde er geliebt und vergöttert, wie kein andrer Dichter. Heutzutage haben sich die Reihen seiner Verehrer sehr gelichtet, und die Stimmung erhebt sich in schroffem Gegensatz gegen ihn, wie sie einst für ihn war. Eine Zeit, wie unsre, die, nach überwundenem romantischen Wirrwarr, in der Kunst auf dem reinen Gesetz jener größeren Dichter in Weimar fortzubauen bestrebt ist, eine Zeit, die von ernsteren Lebensaufgaben bewegt ist, in der der Einzelne nicht nur mit seinem Recht, sondern mit seiner Pflicht in die Oeffentlichkeit herausgefordert wird, wo Kunst und Leben nicht mehr in schroffem Gegensatz stehen, kann eine solche Zeit noch große Sympathien für Jean Paul hegen? Die Frage ist leicht beantwortet. Freilich, wie deutsche Gemüthsart einmal ist, giebt es und wird es immer Menschen unter uns geben, die in seiner Eigenthümlichkeit sich selbst wieder finden, und sich an seiner Hand lieber aus dem Leben entfernen, als demselben mit beherzter, frischer Theilnahme ins Auge sehen. Allein wenn wir gewissenhaft gegen uns selbst sein wollen, müssen wir uns sagen: Wir dürfen dem Uebermaaß des Gemüthslebens, dem inhaltlosen Idealismus nicht mehr huldigen, wir dürfen uns zu einem Styl, der im künstlerischen wie im sprachlichen Sinne völlig verwahrlost ist, nicht mehr bekennen. Mag der Mann von gereifter Bildung sich gelegentlich das Gute aus einem Buche von Jean Paul heraussuchen, aber geben wir seine Romane nicht mehr der Jugend als klassische Werke in die Hand; es hieße, anstatt sie zu kräftigen und zu erheben, sie verwirren und verweichlichen. —

Zugleich mit Jean Paul und um die Zeit, da Göthe und Schiller durch ihre Vereinigung die Poesie zu höchster Kunsthöhe erhoben, traten mehrere andre Schriftsteller auf, die sich bald tendenziös zu einer geschlossenen Gruppe zusammenthaten und immer mehr jüngere Kräfte zu Gesinnungsgenossen an sich heranzogen, bekannt unter dem Namen die romantische Schule. Sie nahm ihren Ausgang in Berlin, und war von Haus aus eine Reaktion gegen die alte verstandesmäßige Aufklärung, die hier immer noch ihren Sitz hatte, und sich mit einseitiger Schroffheit gegen den neuen Aufschwung der Literatur, besonders durch Göthe, absperrte. Was bei Jean Paul Alles beherrschte, das Gemüth, wurde auch bei den Romantikern ein Element der Gegenwirkung wider die nüchterne erkältende Verstandesherrschaft; aber eben nur ein Element in dem vielgemischten Programm, welches sie mit der Zeit aufstellten. Wie dieses durchaus aus der Reflexion entsprungen war, so ging auch die Poesie des Gemüths bei ihnen aus keinem unmittelbaren Bedürfniß, keiner inneren Nothwendigkeit hervor, sondern war wiederum nur ein Produkt des Verstandes. Da nun die Wenigsten dieser

Romantische Schule.

Schule über eine tiefere Innerlichkeit zu verfügen hatten, und im Leben der Gegenwart dieselbe nicht zu ergründen verstanden, stieg man zu denjenigen Zeiten der Vergangenheit hinab, wo das Gemüthsleben besonders reich entfaltet erschien, also zum deutschen Mittelalter. Hier war es der Katholicismus, welcher alle Regungen des Innenlebens, und somit die ganze Dichtung beherrschte. Die sinnliche Pracht und Entfaltung des Pabstthums wurde als höchst willkommnes Element von den neuen Reformatoren der Poesie aufgenommen, aber eigentlich war es nur die äußere Dekoration, die sie zu verwerthen verstanden, denn der Inhalt blieb ihnen im Wesentlichen fremd. Zwar betonten sie die Tiefe des Christenthums, im Gegensatz zu der modernen glaubenslosen Aufklärung gar sehr, aber das Christenthum, das sie aus dem Mittelalter herauf reflektirten, war eine Mischung von Sinnlichkeit und Mystik, ein Wirrwarr von gemachten Empfindungen ohne Herzenswärme, Wahrheit und Tiefe. Mit diesem dem Raffinement entsprungenen neuen Inhalt der Dichtung gingen denn auch die Stoffe und die Form der Behandlung Hand in Hand. Die geschloßne reine Kunstform, welche die moderne deutsche Literatur errungen hatte, wurde wieder zertrümmert, um etwas neues Eigenthümliches zu gestalten, was denn bei der poetischen Unproduktivität der Schule nichts andres wurde, als eine geschmacklos verrückte Unform.

Es konnte nicht fehlen, daß die Romantiker damit in eine schroffe Opposition zu der Klassicität von Weimar traten. Göthen zwar kamen sie mit großer Huldigung entgegen, auch Schillern näherten sie sich, und wurden von beiden nicht sogleich völlig abgelehnt. Denn eine Art von Vermittlung gab es allerdings, wie wir noch aus der angestrebten Universalität der Schule ersehen werden. Bald aber erwies sich das Verhältniß als unhaltbar und als Schiller ganz unumwunden mit ihnen brach, traten sie fortan entschieden gegen ihn auf, um ihn mit ihrer Rache zu verfolgen. Sie machten sich nur verächtlich damit. Mit Göthe ihrerseits zu brechen wagten sie doch nicht, sie suchten sich vielmehr an ihn zu lehnen, und Göthe benutzte sie, wo er sie brauchen konnte, wie der Meister den Handlanger benutzt.

Die romantische Schule schloß die Antike keineswegs von sich aus, wie sie überhaupt, je mehr sie sich zur Partei ausbildete, keine Literatur und keine Bildungsstufe ablehnte. Vom deutschen Mittelalter aus drangen sie in die Poesie der romanischen Völker, deren Formen sie sofort mit Leidenschaft ergriffen und nachbildeten; der Orient und die indische Dichtung, der Norden, die englische Literatur wurden in die neue Romantik aufgenommen, und Shakespeare endlich zum eigentlich romantischen Dichter und Schutzpatron der Schule erhoben. Es darf nicht verkannt werden, daß diese umfassenden Studien der deutschen Literatur vielfach zu Gute kamen, und daß besonders die Uebersetzungen der Romantiker unendliche Anregung und Förderung verbreiteten. Durch sie wurden die italienischen Dichter von Dante an, die

spanischen, vor Allen Cervantes, Calderon und Lope erst bekannt, und als den Gipfel ihrer Bemühungen haben wir die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung des Shakespeare zu bezeichnen, wodurch dieser große Dichter bei uns so eingebürgert wurde, wie in seiner Heimath. Auch durch öffentliche Vorlesungen, über alte und neuere Literatur, über Geschichte des Dramas, Philosophie der Geschichte, Aesthetik, wurde durch die beiden Schlegel, Adam Müller, Franz Horn, Solger, (wenn man das spezifisch Schulmäßige ihrer Auffassungen abzieht,) die Bildung gefördert. Auch muß anerkannt werden, daß unter ihnen die Wiederbelebung der altdeutschen Literatur erwachte (Tieck bearbeitete eine Anzahl Minnelieder und Ulrichs von Lichtenstein Frauendienst) und daß auch die deutschen Volkslieder umfassend gesammelt und kräftig von neuem betont wurden. („Des Knaben Wunderhorn" von Brentano, und Achim von Arnim.) Vieles davon hatte Herder bereits in Anregung gebracht, allein die Rastlosigkeit der Romantiker erweiterte alle diese Bestrebungen, und machte sie erst recht wirksam und nachhaltig. Und diese Verdienste sollen um so mehr anerkannt werden, je weniger man ihren eignen poetischen Schöpfungen Beifall schenken kann.

Aber gerade diese waren eben sie rastlos bemüht, als die Gipfel der Romantik und somit der Poesie anzupreisen, und suchten diese verfehlten Dinge als die höchsten Produkte der romantischen Idee hinzustellen. Hören wir nun über die romantische Idee den eigentlichen Priester und Traumdeuter der Schule, Friedrich Schlegel: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht blos, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisiren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingung des Humors beseelen. Sie umfaßt Alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, der das dichtende Gedicht aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisiren, sei ihr Eins und Alles; und doch giebt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken, so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden frei von allem realen und idealen Interesse, sich auf den Flügeln der poetischen Reflexion

Programm der Schule.

immer wieder potenziren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig, nicht blos von innen heraus, sondern auch von außen hinein, indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Theile ähnlich organisirt, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassicität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig gegliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur Werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisiren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist; denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein."

Dieser geistreich sophistische Unsinn sagt weiter nichts als: alle Kunst soll aufhören, um Romantik zu werden; da nun aber nach obiger Definition in der Romantik die Kunst faktisch aufhört, so bleibt nichts übrig als ein Wirrwarr, den die unklare Selbstüberhebung mit Blendwerk aufputzt, und ihn für ein neues Ideensystem ausgiebt. Wer aber sieht nicht sogleich, daß dies Programm ganz und gar auf das der Stürmer und Dränger aus den 70er Jahren hinausläuft. Die Willkür des Subjekts leidet kein Gesetz über sich, also die Kunstform ist von Neuem zerrissen, und die Regellosigkeit zum Gesetz erhoben. Allein wie hoch stehen jene Stürmer noch über den Romantikern: Jene alte Richtung suchte die Poesie im Leben, in der Gegenwart, sie riß mit Leidenschaft, Feuer und genialer Gewalt die Wirklichkeit in's Reich der Dichtung empor; die Romantiker flohen aus dem Leben in die Vergangenheit, vergruben sich in Mystik und heuchlerische Religiosität, und machten sich eine Weltanschauung zurecht, in welcher Alles wankte. Die Stürmer und Dränger waren bei all ihren genialen Verschrobenheiten meist ausgesprochne Charaktere; bei den Romantikern ist nichts charakteristisch als die Charakterlosigkeit.

Denn jedes Positive wurde bei ihnen sofort durch ihre berühmte Ironie wieder aufgelöst. Die Romantik fühlte ihre eigene Haltlosigkeit, sie spielte mit dem Gift, an dem sie zu Grunde gehen mußte, und konnte doch mit anspruchsvollen Versuchen, etwas Positives zu leisten, nicht aufhören. Sie hatte von fremden, besonders den südlichen Literaturen, allerhand Formspiele gelernt, die sie bis zum äußersten Ueberdruß wiederholte, ohne jedoch für die zertrümmerte nationale Kunstform etwas Ganzes für ihren Gebrauch erschaffen zu können. Zwar hätten sie gern, besonders im Drama, etwas den ästheti=

schen Grundgesetzen Entsprechendes geleistet, und sich mit Schiller und Göthe auf der Bühne gemessen. Als aber ihre Tragödien Jon und Alarkos in Weimar nur ein lachendes Publikum fanden, und ihre Trompetenstöße, daß Tieck's Blaubart ein wirklich aufführbares Stück sei, verhallten, zogen sie sich vornehm zurück, sprachen nur mit Verachtung vom deutschen Theater und Drama, und beeiferten sich, Stücke zu schreiben, in welchen, wie in Tieck's „Verkehrter Welt“ Alles auf den Kopf gestellt wurde. Die eigne Unfähigkeit, etwas Positives zu leisten, führte sie zur Ironie und Satire, zur Negation. Sie, die so viel Studien an den Formen fremder Literaturen gemacht hatten, brachten für ihre größeren Produkte nur geschmacklose Mißgestalten zu Stande. Grenzenlos lüderlich, wie sie im Leben waren, wurden auch ihre Kunstformen, und zum großen Theil auch der Inhalt derselben. Das mittelalterlich mystische Hindämmern der Romantik war nämlich keineswegs so ascetisch, daß es nicht auch der Sinnlichkeit seinen Zoll entrichtet hätte. Aber es war eine ungesunde Sinnlichkeit, die zwischen Genuß und angstvoller klösterlicher Buße hin und her wankte, kein selbständiges sittliches Maaß in sich trug, und — da ja die Romantik sich Alles erlauben und verzeihen durfte — sich bald frömmelnd, bald frivol bezeigte. Man kann die Lüderlichkeit geradezu als eins der Hauptübel bezeichnen, woran jene gemachte Romantik in sich verkam. Im Leben wie in der Dichtung forderten sie für die Genialität des Subjekts unbedingte Freiheit, schrankenlosen Genuß, im Gegensatz zu den „Philistern“, die sich durch bürgerliche, sittliche und ästhetische Gesetze in ihrem Handeln und Denken bestimmen ließen. Da ihr ganzes Gebäude ohne Regel und Gesetz, auf tendenziöser Willkür beruhte, mußte der Grund endlich wanken, und rathlos flüchteten sich mehrere der Hauptvertreter der Schule, Fr. Schlegel, Zacharias Werner, Adam Müller, Brentano in den Schooß der katholischen Kirche, welche die Bürgschaft bot, der innern Zerrüttung durch äußere Mittel zu begegnen.

Unter der ganzen unabsehbaren Menge von poetischen Produkten der Romantiker, die mit so großem Geräusch verkündet wurden, findet sich nur wenig von dauerndem Werth. Es ist im Ganzen eine abgestorbene Masse, die todte Asche eines verpufften Feuerwerkes. Genützt haben diese Produkte nichts, wohl aber dem Geschmack unendlich geschadet. Denn es ist nichts so toll und ungeheuerlich, daß es nicht sein Publikum fände, wenn es nur zu blenden und zu überraschen weiß. So gerieth Schiller's und Göthe's reiner Styl in Gefahr, wieder vernichtet zu werden, und erst nach einem Menschenalter gelang es ihm, das romantische Chaos vollkommen zu überwinden. Von den ältern Gründern der Schule ist nur sehr wenig lebendig geblieben, erst von der jüngeren Reihe am Anfang dieses Jahrhunderts, unter welchen sich entschiednere Talente befanden, zog die Dichtung einen reineren

Gewinn, und zwar in dem Grade, als sich diese von jenen ab und der künstlerischen Gesetzmäßigkeit wieder zu wendeten. Wir werden nach diesen allgemeinen Bemerkungen nur kurz bei den einzelnen Vertretern der Schule verweilen.

August Wilhelm von Schlegel (geb. 8. Sept. 1767 in Hannover) war der Sohn des hannöverschen Consistorialraths J. Ad. Schlegel, den wir als Lyriker unter den Bremern Beiträgern kennen lernten. Auf der Universität in Göttingen wurde er durch Bürger dichterisch gefördert, nahm eine Hauslehrerstelle in Amsterdam an, und begab sich dann nach Jena, welches damals ein glänzender Hauptsitz der Wissenschaft war. Er nahm Theil an Schillers Horen und Musenalmanachen, an der Literaturzeitung, las über Aesthetik, wurde Professor, und gründete mit seinem Bruder die Zeitschrift „Athenäum" (1798—1800). Dieses wurde nun der eigentliche Ausdruck und Tummelplatz der romantischen Schule. An gründlichem Wissen, Geist und Witz fehlte es den Vertretern nicht, und so konnte durch Bekämpfung der gemeinen Tagesrichtungen, besonders Kotzebue's, manches Gute geleistet, Anregung und Interesse hervorgerufen werden. Was dagegen zu Gunsten, zur Förderung, zur Anpreisung der eignen Gesichtspunkte und Produkte geschah, konnte nur verwirrend wirken. In Berlin hielt A. W. Schlegel Vorlesungen über Literatur und Kunst, trennte sich darauf von seiner Frau, reiste mit Frau von Staël in der Welt umher, durch Italien, Frankreich, lebte dann mit ihr auf ihrem Landsitze Coppet am Genfersee. In Paris lernte er indisch, und machte später Uebersetzungen aus dem Sanskrit bekannt. Bald gewann er auch das Interesse für die altdeutsche Literatur, und schrieb über das Nibelungenlied (in dem von seinem Bruder herausgegebenen „Deutschen Museum"). In Wien hielt er Vorlesungen über „Dramatische Kunst und Literatur." Er wurde Legationsrath und Sekretär des Kronprinzen von Schweden, und in den Adelstand erhoben, kehrte aber nach einiger Zeit nach Coppet zurück, wo er bis zum Tode der Frau von Staël blieb. Seit 1818 lebte er in Bonn als Professor der Literatur und Kunstgeschichte bis zu seinem Tode 1845. — Als Dichter ist A. W. Schlegel völlig bedeutungslos, wie sehr er von der Schule auch gepriesen wurde. Noch heut werden durch alle deutschen Anthologien und Mustersammlungen eine Menge Gedichte geschleppt, welche die Tradition als vorzüglich bezeichnet, die in der That aber völlig schaal und inhaltlos sind. Er hatte ein großes Formtalent, das ihm für seine Uebersetzungen zu Gute kam. Seine Tragödie „Jon," die in Weimar durchfiel, ist eben auch nur ein Formwerk der äußerlichsten Art, halb durch Göthe's Iphigenie hervorgerufen, halb durch Euripides angeregt, eines der ersten poetischen Armuthszeugnisse der Schule. Um so mehr ist seine Uebersetzung des Shakespeare zu betonen, in der uns der große britische Dichter so lieb geworden ist, als wär er einer der unseren.

A. W. Schlegel.

Viel mehr von den Ideen der Schule durchdrungen, ja, ihr eigentlicher
Fr. Schlegel. Chorführer ist Friedrich Schlegel, der jüngere Bruder des vorigen (geb. 1772). Er studirte Philologie in Göttingen und Leipzig und ließ sich in Jena als Privatdocent nieder. Durch seine ersten kleinen Schriften über griechische und römische Poesie kündigte er sich ebenso als gründlichen Kenner des Alterthums, wie als geistvollen Beurtheiler an. Gelehrtes Wissen, glänzende Formbegabung, eine gewisse Genialität der Phantasie ging bei ihm mit äußerster Frivolität Hand in Hand. Dies zeigte gleich sein erstes poetisches Werk, der Roman Lucinde. Seine philosophischen Studien bei Fichte und Schelling wendete er auf sein neues ästhetisches System an (wenn man es so nennen kann), wonach Philosophie und Poesie verschmolzen zur Romantik werden sollten. Sowohl in seines Bruders „Athenäum", wie in seinem „Deutschen Museum" interpretirte er dann mit allem Glanz der Dialektik das neue Kunstideal, wie wir eben eine Probe davon gehört haben. So vielbeweglich, gewandt, so kenntnißreich und in gewissem Sinne gebildet sein Geist war, so fehlte ihm doch nicht nur die sittliche Grundlage, sondern auch die Klarheit der Anschauungen, und so verlor er sich in Phantastik, mystischen Nebel, in Sophistik und geistreiche Charlatanerie. — Auch er reiste viel in der Welt umher, lernte, wie sein Bruder, in Paris das Sanskrit, (schrieb über die Sprache und Weisheit der Indier 1808) und wurde darauf in Köln katholisch. Schon in Paris hatte er den Fürsten Metternich kennen gelernt, durch dessen Einfluß er nun in der Staatskanzlei in Wien angestellt wurde. Als Oesterreich den Krieg gegen Frankreich erklärt hatte, begann er unter Metternichs Aegide die nationale Sache zu verfechten, in der „Armeezeitung," und als Redakteur des „Oesterreichischen Beobachters," und wurde durch seinen Gönner nach dem Kriege Legationsrath am Bundestage in Frankfurt. Er pilgerte nach Rom, wurde geadelt, und starb auf einer Reise in Dresden 1829. Durch öffentliche Vorlesungen wirkte auch er vielfach, so las er in Wien „über neuere Geschichte," und „über Geschichte der alten und neuen Literatur," über „Philosophie des Lebens" und „Philosophie der Geschichte," worin er überall sein gründliches und umfangreiches Wissen in eleganter Darstellung bekundete.

Anders aber muß er als Dichter beurtheilt werden. In der Lyrik zwar ist er, wie er hier die Form glänzend beherrscht, nicht ohne eine gewisse Ausdrucksfähigkeit des Gefühls, und manches seiner Gedichte muthet an, ohne daß man ihm eine tiefere Bedeutung zusprechen könnte. Was aber auch die besseren poetisch entwerthet, ist die unleidliche mystische Unklarheit, jenes Surrogat der Romantiker für ächte Tiefe des Gemüths. Wo sich Fr. Schlegel jedoch an größere Schöpfungen macht, da kommt die Unfähigkeit, irgend etwas zu gestalten, erschreckend zum Ausdruck. Sein Trauerspiel Alarkos ist ein berüchtigtes Denkmal romantischer Verkehrtheit. Dem spanischen Bühnen-

helden ging es in Weimar nicht besser, als seinem griechischen Bruder Jon, man fand ihn in seiner anspruchsvollen Bettelgrandezza höchst lächerlich. Das tollste Machwerk ist aber der Roman Lucinde. Als Roman eine klägliche Schülerarbeit, sucht es durch glänzende Reflexion und Lebensphilosophie die Ansichten der Schule zu vertreten. Das antike Hetärenwesen wird darin zur Bestimmung des Verhältnisses der beiden Geschlechter auch für die moderne Zeit in Anspruch genommen. Es ist keine kräftige Sinnlichkeit, geschweige denn Leidenschaft, die hier das Wort führt, sondern die kälteste Berechnung des frivolen Subjekts. In dieser raffinirten Lüderlichkeit der Gesinnung spricht die Romantik der Schule zum erstenmal ihre sittlichen Anschauungen klar aus. Sie kehren, wie sehr auch immer verhüllt und bestrebt, das ausgeplauderte Geheimniß durch Heuchelei und beschönigende Künste zurück zu nehmen, immer wieder. Wo die schöpferische Kraft mangelte, wo der Kern des Schaffens ungesund und angefressen war, konnten für die Länge auch die glänzendsten Kunststücke der romantischen Fata Morgana nicht täuschen.

Von den älteren Romantikern steht jedoch einer wenigstens in seiner sittlichen Natur ungetrübt und rein, wenn gleich auch er sich in einer krankhaften Richtung bewegte. Es ist Novalis, der eigentliche Stolz der Schule und in der That ihr am tiefsten angelegtes lyrisches Talent. Er starb sehr früh, aber das Wenige, was er gedichtet, spricht sein Wesen vollständig aus. Friedrich G. v. Hardenberg, der sich als Dichter Novalis nannte, (geb. 1772 auf dem Gute seiner Familie im Mansfeld'schen) war von Jugend auf kränklich, und trug schon in den Jünglingsjahren den Keim der Schwindsucht in sich. Er studirte die Rechte, dann die Bergwissenschaft in Freiberg, und wurde als Assessor in Weißenfels angestellt, von wo aus er mit A. W. Schlegel in Jena anknüpfte. Er starb, als er sich zu seiner Hochzeit anschickte, im Frühjahr 1801. Novalis war ein von Grund aus religiös angelegtes Talent, seine christliche Weltanschauung wurzelte in seinem Gemüthsleben. Kränklichkeit und ein trüber Hang vereinsamten ihn von der Welt, und gaben seiner Anschauung eine mystische Richtung. Alles hüllte sich bei ihm in mystisches Dunkel. So rein und warm seine lyrischen Gedichte empfunden sind, nirgends tritt die Empfindung klar heraus, sondern verdämmert sich in das gestaltlose Nebelspiel der bloßen Stimmung. Die allergewöhnlichsten Dinge werden in ein ungewöhnliches Licht und Verhältniß gerückt, um ihnen eine geheimnißvolle Bedeutung zu geben, der undeutlichste Ausdruck gilt ihm immer für den am meisten poetischen. Dies führt ihn besonders in seinem Romane Heinrich von Ofterdingen ins Formlose. Das Werk blieb unvollendet, aber bei Dichtungen dieser Art, die aller sicheren Grundlage und Komposition entbehren, ist gar kein Ende abzusehn, und der äußere Abschluß würde nur der Willkürlichkeit des Ganzen entsprochen

Novalis.

haben. Es ist für Einen, der nicht in die Mysterien der Romantik eingeweiht ist, schwer zu sagen, was eigentlich in diesem Roman angestrebt worden ist. Es soll darin auf eine Vereinigung der Poesie und Religion hinauslaufen, die in mittelalterlichem Dunst, Wundern, Märchen und Allegorie gesucht wird. Das Pabstthum giebt natürlich die äußeren Sinnbilder für die Religion her, in welcher diese Romantik sich ergeht, allein während die Schule sich vorwiegend an die sinnliche Seite des Katholicismus hielt, war dieser für die zarte Natur Novalis überhaupt zu sinnlich, und er benutzte seine Symbole nur für eine übersinnliche Welt von Anschauungen, wo die Allegorie herrscht und alle sichren Formen und Bezeichnungen aufhören. Von einer Handlung kann nicht eigentlich die Rede sein, nur von einem abenteuerlichen Umherfahren, Tasten und Suchen der in Scene gesetzten Figuren. Sie werden von geheimen Ahnungen bestimmt und nach unbegreifbaren Zielen getrieben, sie erscheinen als ebenso unberechenbare als unzurechnungsfähige Wesen, denen man Alles zutrauen kann, nur nicht das Naturgemäße und Vernünftige. Wenn es Novalis einmal gelingt, einen menschlichen Zug festzuhalten, wenn er sich dazu entschließt, eine Schilderung aus dem mystischen Golddust und Rosennebel in das Gebiet des Lebens zu ziehen, dann entfaltet sein Talent große Schönheiten. Aber sie dauern nicht, die Umrisse trüben sich wieder, schattenhaft, traumartig, ziehen die Bilder vorüber und lösen sich in bloße Stimmungsfarben auf. Wie unfruchtbar und unpoetisch dieses gedankenlose Hinbrüten der Stimmung ist, zeigt sich auf jeder Seite. Die Abtödtung aller Lebendigen wird unter dem Flitterputz des phantastischen Kostüms widerwärtig, und auch die innigen Gemüthsaugen, mit welchen seine Romantik unter der Hülle hervorsieht, täuschen nicht über die geistig krankhafte Stumpfheit und Verwahrlosung. Ein Talent, wie Novalis, war darauf angelegt, wenn er sich der künstlerischen Gesetzmäßigkeit gefügt, Bedeutendes zu leisten, in der Irre romantischer Willkür mußte er für die Poesie zu Grunde gehn.

Tieck. Nach seinem Tode galt Tieck, der schon früher aufgetreten war, als der eigentliche Dichter der Schule, und machte sich bei einer unerschöpflichen Rastlosigkeit zum anerkannten Haupt derselben. Ludwig Tieck wurde den 31. Mai 1773 in Berlin geboren, wo er auch seine Schulbildung erhielt. Mit seinem Freunde Wackenroder bezog er die Universität Halle, dann Göttingen und Erlangen, wo er hauptsächlich neuere Sprachen studirte. Nach Berlin zurückgekehrt, begann er zuerst eine schriftstellerische Thätigkeit untergeordneter Art für seinen Unterhalt und im Dienste von Nicolai's Buchhandlung. Bald aber übte die neue Richtung ihren Einfluß auf ihn. Er ging nun nach Jena (1799, Schiller verließ in diesem Jahre Jena), wohin ihn die Philosophen Fichte und Schelling, vorwiegend aber die beiden Schlegel zogen, und wo, durch das Hinzutreten von Novalis,

Brentano, Schütz und anderen, die Schule sich zusammenschloß. Er lebte hierauf in Dresden, Berlin, in Ziebingen, reiste nach Italien, nach Paris und nach London, ließ sich dann (1818) in Dresden nieder, und übernahm die Leitung des Hoftheaters. Im hohen Alter (1841) wurde er durch König Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen, wo er 1853, achtzigjährig starb.

Tieck war einer der bevorzugtesten Geister, eins der vielgestaltigsten Talente, er wußte durch unablässige literarische Thätigkeit und Anregung seine Partei zu vertreten und das Publikum zu beherrschen, und doch fehlte ihm die tiefere poetische Grundlage, er hat kein Meisterwerk von bleibendem Werth erschaffen. Es ist oben schon anerkannt worden, daß die Romantiker, durch ihre Studien fremder Literaturen, durch ihre Wiederbelebung älterer deutscher Nationalwerke, sich höchst verdient machten. So muß auch Tieck's weitverzweigte Thätigkeit auf diesen Gebieten in erster Reihe genannt werden. Seine Erneuerung der alten Minnelieder führte diese vergessenen Schätze in die Gegenwart wieder ein, und seine Sammlung älterer dramatischer Werke („Altdeutsches Theater") von Hans Sachs bis Gryphius und Lohenstein, kam einem allgemeinen Interesse entgegen. So auch brachten seine Studien des altenglischen Theaters vor und zu Shakespeare's Zeit in Uebersetzungen ein reiches Material, zwar nicht für die moderne Bühne, aber doch für die historische Uebersch̄au und für die Würdigung des großen britischen Dichters. Auch sein Antheil an der Schlegel'schen Uebersetzung des Shakespeare trug dazu bei, diesen bei uns zu nationalisiren. Ebenso entdeckte er für Deutschland den großen Spanier Cervantes, durch die Uebersetzung der Romane Don Quixote und Persiles, und trug durch die vielfache Anwendung der lyrischen Formen der romantischen Literatur dazu bei, dieselben bei uns einzubürgern. Ein unendliches Material für jene von den Romantikern angestrebte und von Göthe adoptirte Weltliteratur. Sträubte sich auch der nationale Sinn gegen ein solches Ziel, so war doch die allseitige Anregung von außerordentlichem Werthe.

Dazu kam bei Tieck die persönliche Anregungsfähigkeit, die als nicht minder groß geschildert wird. So bewundern Augen- und Ohrenzeugen seine Kunst des Vorlesens, besonders dramatischer Stücke, auf's Höchste. Merkwürdig bleibt es, daß er, dessen Interesse und Studium sich einen großen Theil seines Lebens um das Drama und das Theater drehte, dessen Kunstverständniß oft so rein erscheint, daß er selbst nur dramatische Mißgestalten hervorbringen, und selbst später noch sich in auffallende Irrthümer verlaufen konnte. So in den „dramaturgischen Blättern," in welchen er eine Reihe von Vorstellungen auf dem Theater zu Dresden beobachtend und beurtheilend begleitete.

Tieck blieb zwar in seinem langen Leben durchaus der Romantiker, und der eigentliche Inbegriff aller Elemente der Romantik, allein er machte doch

mehrere Wandlungen durch, nach welchen sich seine selbständigen Dichtungen in drei Epochen theilen. Die erste kann hier kaum in Betracht kommen. Jugendwerke. Er schrieb Romane, wie sie vom Buchhändler verlangt wurden, („Abdallah" eine gräuliche Schauergeschichte,) und Theaterstücke, wie sie Mode waren, („Karl von Berneck" — „Die Theegesellschaft"). Dann erscheinen in dem Roman „William Lovell" allerlei Elemente gemischt, Kraftgenialität, Aufklärerei, Unsittlichkeit, Sentimentalität, im Wirrwarr ganz unselbständig durcheinander. — Die zweite Epoche Tieck's ist die durch Schlegel und Andre angeregte romantische. Und zwar zeigten seine ersten Schritte hier von dem Erwachen eines reinen poetischen Gefühls, da er sich der volksthümlichen Märchen- und Sagenwelt zuwendete. Allein dieses wurde bald durch die romantischen Ideen in die Irre geführt. Auf seine Volksmärchen folgte in der Novellistik der Roman „Franz Sternbald's Wanderungen," der in eine mittelalterliche Kunstsphäre taucht, voll frömmelnder Ueberschwänglichkeit und süßlich holder Faselei. Hierher gehören auch seine „Phantasien über Kunst," angeregt durch seinen früh verstorbenen Freund W. Heinrich Wackenroder (1772—1798). Dieser hatte ein Buch geschrieben „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders," ganz getränkt von der Empfindungsweise der Romantik. Darin wird die Kunst unter einem klösterlichen Gesichtspunkte gefaßt, eine klare Anschauung abgelehnt, und in mystisch nebelhafter Verwirrung an den Malern der Vergangenheit herumgedeutelt.

Zum eigentlichen Durchbruch aber kam Tieck's Romantik in seinen dramatischen Ungeheuern. Dramen. Den Uebergang dazu machte der Ritter Blaubart, den die Schlegel enthusiastisch aufnahmen, und von dem an sie, im Gegensatz zu Schiller, eine neue Epoche des Dramas verkündeten. Mit dieser trivialen Arbeit beginnt die „Mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält," hiermit soll die „wundervolle Märchenwelt" der Romantik „in der alten Pracht" aufsteigen. An phantastischer Zurichtung fehlt es nicht, und nicht an lyrischem Stimmungsapparat. Aber es fehlt am Besten, am dramatischen und überhaupt dichterischen Talent, das Ganze ist eine todte Decoration. Unter all dem Flitterwesen einer prosaischen Berechnung geht der Poet mit ironischem Lächeln umher, und wenn er es zu einer Illusion gebracht hat, deckt er den ganzen Trödel als Trödel auf.

Das beste dieser Stücke ist der „gestiefelte Kater" (1797), gegen den Kunstkritiker Böttiche r, und dessen Enthusiasmus für das Spiel Iffland's, gerichtet. Allein die polemische Tendenz geht weiter, indem sie sich auch gegen Kotzebue, so wie gegen das ganze theatralische Unwesen der Zeit wendet. Es ist die abenteuerlichste Komposition, in welcher Alles auseinander gerissen und auf den Kopf gestellt wird. An Geist, Witz und ausgelassener Laune fehlt es nicht, aber ebensowenig an Abgeschmacktheit und

vergeblichen Anläufen zum Humor. Das Ganze ist eine Tollheit, welche einem Dichter, der seine dramatische Gestaltungskraft bereits bewiesen, als Ausgeburt einer Faschingslaune vergeben würde; allein wo diese Gattung von einer hochmüthigen Impotenz polemisch gehandhabt wird, muß sie, da gar kein positives Resultat heraus kommt, noch abzusehen ist, widerwärtig wirken. — Noch viel anspruchsvoller tritt das nächste Stück auf, „Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack.“ Wie im „gestiefelten Kater“ das Publikum und Alles, was überhaupt lebendig im Theater ist, mitspielt, so im Zerbino die Dekorationen. In dem „Garten der Poesie“ singen der Wald, die Blumen, die Vögel und das Himmelblau ihre Lieder durcheinander, und dazwischen geht die Ironie spazieren, und hebt durch ihre Bemerkungen Alles wieder auf. Was überhaupt phantastisch Tolles ausgedacht werden kann, tritt in diesem Stück in Scene. Aber weder das Poetische wirkt, weil es durch die Allegorie verblaßt wird, noch ist die Komik haltbar, am allerwenigsten läßt sich dem Inhalt ein Gedanke entnehmen, so sehr die Schule immer in dieser Thorheit die tiefsten Ideen finden wollte. Besonders reichlich ist mit der Lyrik umgegangen. Tieck's Lyrik entbehrt der reinen, klaren Empfindung. Sie ist ein Gefühlsstammeln der unklarsten Art, weitschweifig, ein reflektirendes Naturmalen und Spielen mit den allergewöhnlichsten Bildern und Tönen. Unter der ungeheuren Masse von Versen, die Tieck hingeschrieben, sind nur sehr wenige zu ein paar Liedern zusammengeschossen, die man wirkliche lyrische Gedichte nennen kann.

In der Genovefa (1799) unternahm es Tieck, angelehnt an das alte Volksbuch, wirklich einmal eine menschliche Handlung dramatisch darzustellen. Allein die mußte sofort an der romantischen Idee scheitern. Denn es sollte nichts weniger als das ganze Mittelalter in Aktion gesetzt werden, das heißt, jenes Mittelalter, das die Romantiker sich zu ihrem poetischen Privatgebrauch zusammen raffinirt hatten. Hier giebt es keine Haupt- und keine Nebensache, hunderte von Situationen folgen in breiter Entwicklung auf einander, wie sie Willkür und Unfähigkeit einer kräftigeren Gestaltung eben verwenden mögen. Unter der Masse von Gestalten ist nur eine, Golo, die der menschlichen Wahrheit nicht entbehrt, sie verschwindet aber unter dem leeren Puppenkram. — Ein ähnlich umfassender Bildercyclus des ganzen Mittelalters soll im „Kaiser Octavianus“ entrollt werden, ebenfalls auf Grundlage des alten Volksbuches. Die Handlung kann nicht interessiren, sie ist verhundertfacht, umfaßt ganze Menschenalter, von der Geburt bis zum Tode. Hier wird nun mit den romanischen Formen der Lyrik ein unerhörter Mißbrauch getrieben. Der Dialog ergeht sich in Sonnetten und Octaven, und zwar in einer Ausdehnung, daß, wenn man schon die Geläufigkeit des Versemachens anstaunt, man doch den Eindruck von Poesie in diesem betäubenden Geschwätz

in Reimen durchaus verliert. — Ein wahres Monstrum ist endlich der „Fortunat“, in zwei Theilen und zehn Akten. (1815) Hier spielt der Glückssäckel und die Tarnkappe ihre unerschöpfbare Rolle, die Vorgänge wählen sich die abenteuerlichste Scenerie, bald in Konstantinopel, bald in London, bald in Italien, bald wieder im Norden, ordnungslos, gesetzlos, und nur von einem rohen unkünstlerischen Geschmack eingegeben. Mehrere dieser Stücke, nebst andern („Die verkehrte Welt“ — „Däumchen“) und eine Reihe von novellistisch behandelten Märchen, faßte Tieck später zusammen unter dem Gesammttitel „Phantasus“ in sechs Bänden. Wie sehr die romantische Schule Tieck's Talent überschätzte, und wie sehr sie seine Manier zu verbreiten suchte, ist bereits gesagt. Wenn man zugesteht, daß der Hinweis auf die alten Märchen und Sagenstoffe in gewissem Sinne volksthümlich genannt werden kann, so war doch die Behandlung nichts weniger als das, und that dem reinen poetischen Geschmack unendlich viel Schaden. Jetzt freilich liegen diese gewähnten Schätze der Romantik als leerer vergessener Tröbel da, und werden nur noch als Kuriositäten von der Literaturgeschichte gezeigt und betrachtet.

Die dritte Epoche Tieck's wird hauptsächlich durch den Roman und die Novelle ausgefüllt. Ein reinerer Geschmack und Styl kommt hier allmählig zum Durchbruch, und die Umwandlung ist in den besten Dichtungen der späteren Jahre, im Gegensatz zu den früheren, allerdings außerordentlich groß. Allein Tieck's poetisches Talent steht darin nicht höher, und die Grundzüge seiner ersten Romantik verläugnen sich auch hier nicht. In erster Reihe die reflektirende Behandlung. Die novellistische Komposition ist meist höchst dürftig bei ihm, und in Ermangelung einer kräftigen poetischen Gestaltung nimmt er zu Gewaltstreichen, Verschrobenheiten, Grillen und unbegreiflichen Verkehrtheiten seine Zuflucht. Die erste Forderung, daß die Novelle vor Allem etwas erzählen soll, erfüllt er in den seltensten Fällen, sondern läßt den Dialog sich in ungemessener Breite ausdehnen, und oft zu ganzen Abhandlungen anwachsen. Geistvoll und gedankenreich ist derselbe immer, er mag ergreifen was er will, aber er ergeht sich zu oft außerhalb des Stoffes, indem er diesen fast wie etwas Gleichgültiges betrachtet. Allein selbst da, wo die Motive für die reflektirenden Abschweifungen aus dem Stoff und der Handlung genommen werden, vernichten sie das Novellistische, und vielfach sind sie ein bloßer Nothbehelf für den Mangel epischer Befähigung. Oft auch dient die ganze Novelle nur der tendenziösen Polemik, der romantischen Negation, wo dann das Stoffliche sich in der satirischen Behandlung auflöst. So werden in der „Verlobung“, den „Wundersüchtigen“, in den „Mondsüchtigen“ in „Eigensinn und Laune“ religiöse und politische Zeitrichtungen bekämpft, in den letzteren sogar die national-volksthümlichen Regungen der Zeit lächerlich gemacht. Die Mittel, die er dazu

Tieck's Novellen.

wählt, sind gewissenlos, und zeigen, daß sein „volksthümliches“ Streben eben nur romantisch war, nämlich unklar und sinnlich, ohne inneren ernsten Antheil an einer realen Entwicklung.

In dem Roman „der junge Tischlermeister“ sehen wir eine Art von Wilhelm Meister, einen zum Handwerk übergegangenen Gelehrten. Anstatt hier Konflikte des Lebens zu zeichnen, macht er nur Experimente, die sich oft der Möglichkeit entziehen. Es ist kein bürgerliches Leben, was er darstellt, sondern eine durchaus willkürliche Welt, in welcher möglichst viele Gelegenheiten aufgesucht werden, geistreiche Gespräche zu führen, grillenhafte Anschauungen auszukramen, und der Sittlichkeit Eins zu versetzen. Der letzte Zug darf auch sonst bei Tieck's Novellistik nicht übergangen werden. Man kann bei ihm nicht eigentlich von einer starken Sinnlichkeit sprechen, wie sie als poetisches Element völlige Berechtigung hat, sondern als Grundzug der Schule ist sie eine kalte, raffinirte Berechnung, häßlich und durchaus prosaisch. Dies tritt vorzüglich in seinem letzten Roman „Vittoria Accorombona“ hervor, worin er im Kostüm einer vergangenen Zeit für die Emancipation der Frauen in die Schranken tritt. Auch das Gräuelvolle und Entsetzliche spielt in diesem Roman eine Rolle. Er wurde die Lust daran nie ganz los. Ganz besonders ist dies betont im „Hexensabbath,“ der uns auf seine historischen Romane führt. Wenn schon der genannte Roman des Interessanten viel enthielt, so nahm der „Aufruhr in den Cevennen“ den glänzendsten Anlauf. Allein Tieck's schöpferische Kraft ging nicht so weit, einen großen Stoff zu bewältigen. Er brach den Roman ab, wo er anfing von tieferem Interesse zu werden, zugleich aber größere Schwierigkeiten darzubieten, und ließ ihn unvollendet. Am bedeutendsten sind diejenigen Novellen Tieck's, deren Stoff er seinen literarischen Studien verdankte, so das „Dichterleben,“ worin er den jungen Shakespeare, und des „Dichters Tod,“ in welchem er den portugiesischen Dichter Camoëns zum Helden nahm. In beiden stellte er Verhältnisse literarischer und historischer Zeitgenossen dar, um sie zu anschaulichen Kulturbildern abzurunden. Es sind auch dies nicht geschichtliche Romane und Novellen, in dem Sinne, wie Walter Scott sie zu ewigen Mustern hingestellt hat, allein sie zeigen Tieck's Bildungsstandpunkt am reinsten und vollendetsten. Künstlerische und literarische Fragen werden hier unter die Gesichtspunkte historischer Kultur und allgemein menschlicher Bildung gefaßt, um den Gedankeninhalt des Stoffes auszuprägen. Vorzüglich ist in diesen, wie überhaupt in den späteren Novellen Tieck's, das reine und edle Stylgefühl zu betonen, wodurch seine Sprache sich dicht neben Göthe's stylistisch künstlerische Vollendung stellt.

So, sehen wir, hat Tieck unter der ganz erstaunlichen Anzahl von Productionen aller Art, nur wenig dichterisch Bleibendes hinterlassen. Allein wir müssen auf die vorausgeschickten Bemerkungen zurück weisen, um seiner

literarischen Bedeutung gerecht zu werden. So wenig dieselbe eine poetische genannt werden kann, so repräsentirt er doch seiner Bildung nach einen Gipfel des modernen Kulturlebens, und alle Grillen und Verkehrtheiten seiner romantischen Versuche und Experimente werden überwogen von der Fülle von Anregung die er ausstreute. Wie sehr immer der Geist der Zeit sich ändern möge, immer wird anerkannt werden müssen, daß der unendliche Umkreis literarischer Studien, den er für uns gezogen, der allgemeinen Bildung eine unberechenbare Breite und Ausdehnung vorgearbeitet habe. —

Brentano. Das einzige Gesetz der romantischen Schule, die unbedingte Willkür, kommt ganz besonders bei den Freunden Brentano und Achim von Arnim zur Erscheinung. Ihre beste Leistung ist die gemeinsame Sammlung von deutschen Volksliedern, die sie unter dem Titel „des Knaben Wunderhorn" herausgaben. Der Sinn für volksthümliche Dichtung war bei beiden in hohem Grade lebendig, und das Streben, ihre eigenen Dichtungen auf diesen Ton zu stimmen, ist vielfach sichtbar. Allein sie bringen es, bei nicht geringer Begabung, nur zu wenigen reinen Klängen, das meiste ist eben versetzt mit den ungesunden Elementen der Schule, und strömt in der trüben romantischen Fluth dahin. Clemens Brentano (geb. 1778) war der Enkel der Sophie La Roche. Nach unstätem Leben wurde er katholisch, ging in das Kloster Dülmen, wo er die Entzückungen einer wunderwirkenden Nonne mitlebte, wirkte dann reisend für die Verbreitung seines neuen Glaubens, und starb 1842. Bei ihm ist Alles auf das Aeußerste geschraubt, die Phantasie, keinem Zügel des Geschmacks oder der Vernunft gehorchend, geht über alle Grenzen. Die Novelle „Godwi, oder das versteinerte Bild der Mutter," die er unter dem Namen Maria schrieb, nennt er auf dem Titel selbst einen „verwilderten Roman." Vielen Beifall fand die kleine „Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl." In der That bringt der volksthümliche Erzählungston eine eigenthümliche Stimmung hervor, allein das Gräßliche darin, und das freventliche Spiel, das hier mit der Sage und dem Schicksal getrieben wird, ist abstoßend. Ein Henkerschwert, welches bei der Annäherung eines Kindes, und noch dazu eines Mädchens, in der Scheide aufhüpft, und durch diese Vorbedeutung das Schicksal des Kindes bezeichnet — giebt es etwas Widerlicheres? Bald tauschte Brentano das Gebiet des Märchens ganz gegen die Darstellung des Lebens ein. Um Geschichten, wie „Gokel, Hinkel und Gakeleia" und anderen, Geschmack abzugewinnen, muß man selbst von der Muttermilch der Romantik aufgenährt sein, eine gesunde Natur kann sich nur davon abwenden. Auch im Drama versuchte sich Brentano. Es gelang seinem lyrischen Talent hier im Einzelnen mancher schöne Zug, so vorwiegend in dem Schauspiel „die Gründung Prags," im Ganzen aber ist es ein wüstes Durcheinander. Merkwürdig ist sein Lustspiel „Ponce de Leon," in welchem er sich bestrebte, Alles, fast

jeden Satz des Dialogs in Wortspiele zu kleiden. Es ist ein Kunststück, aber die angestrebte Komik höchst frostig, und der Spaß wird in seiner Zudringlichkeit bald lästig.

Einige schöne Gedichte giebt es von Ludwig Achim von Arnim (geb. 1780 in Berlin). Auch er wanderte viel, lebte mit Brentano zusammen in Heidelberg, wo sie die „Einsiedlerzeitung", ein Parteiorgan der Romantik (1806), und „des Knaben Wunderhorn" herausgaben. Er verheirathete sich mit Brentanos Schwester Bettina, lebte abwechselnd in Berlin oder auf seinem Gute, und starb 1831. Arnim's lyrische Gedichte sind nicht zahlreich, meist in seine Romane eingeflochten, sie zeigen aber seine dichterische Natur am reinsten. Die dagegen nicht geringe Anzahl seiner novellistischen Dichtungen bewegt sich mit Vorliebe im Gespenstischen und Spukhaften, und selbst wo dies weniger hervortritt, überwiegt das Wunderliche, Unbegreifliche, oft ganz Verkehrte. („Gräfin Dolores" — „die Kronenwächter"). Große Schönheiten hat neben ganz unerhörten Geschmacklosigkeiten die Novelle „Isabella von Egypten," besonders die Schilderungen des Wanderlebens der Zigeuner, allein auch hier geht verdämmernd und chaotisch endlich Alles durcheinander. Die Jugendgestalt Kaiser Karl's V., der hier als Liebhaber eines Zigeunermädchens auftritt, trägt übrigens keinen Zug seines historischen Charakters. Den reinsten Eindruck hinterläßt die Erzählung, „die drei liebreichen Schwestern und der glückliche Färber." — Besonders bei Arnim's dramatischen Dichtungen zeigt es sich, welch ein Unglück die Romantik für die besten Talente war. Er weiß zuweilen Züge zu treffen, die auf eine entschiedene Begabung für das Drama deuten, allein der Hang zum Abenteuerlichen hat auch dies Talent vernichtet. Das Schauspiel „Halle und Jerusalem," welches (unter Anderem) die bekannte Sage von Cardenio und Celinde behandelt, geht über alle Grenzen des denkbar Möglichen, und läßt sich nur noch als Unsinn bezeichnen. Andere Spiele, Schwänke, Hanswurstiaden, Puppenspiele, sind den altdeutschen Meistersängerstücken angenähert, mit Romantik versetzt, und damit unlebensfähig gemacht.

Achim von Arnim.

Vorwiegend auf dramatischem Gebiet, und mit entschiedener Begabung dafür, hielt sich Zacharias Werner (geb. 1768 zu Königsberg in Preußen). Seit seiner Jugend gingen bei ihm zügelloseste Lüderlichkeit und überspannte mystische Schwärmerei zusammen. Er fiel aus einem Extrem in das andere, haltlos, willenlos, ohne sittliche Kraft. Als er nach dem Tode seiner Mutter Herr seines Vermögens geworden, gab er seine juristische Stellung auf (er war Kriegs- und Domänensekretär in Petrikau und Warschau gewesen) und reiste durch Deutschland, Frankreich und Italien, neben den hervorragendsten Männern auch die wildeste und verworfenste Gesellschaft aufsuchend. Den Zwiespalt zwischen mystischer Frömmelei und Sinnlichkeit hoffte er in Rom

Werner.

endlich zu versöhnen, wo er eine Zuflucht im Schooß der katholischen Kirche suchte (1811). Obgleich er fortan Theologie studirte und reisend und predigend mit Apostateneifer ein starkes Rüstzeug des Katholizismus wurde, so brach er seine dramatische Thätigkeit damit nicht ab. Es war nicht einmal nöthig, ihr eine sehr veränderte Richtung zu geben. Denn mystisch waren seine Dramen von Anfang an, mehr als der Katholizismus selbst es beansprucht hätte. Als Apostel reiste er in Ungarn, Polen, Oestreich predigend umher, und hatte in Wien zur Zeit des Kongresses großen Zulauf. Manche Anekdoten erzählen, daß er seine Zuhörer durch Zweideutigkeiten cynischer Art oft in die äußerste Spannung zu versetzen wußte, und seine verwilderte Natur auch noch durch die apostolische Rolle brach. Er starb im Jahr 1823.

Schiller, der das erste Stück von Werner, „die Söhne des Thals," bei seinem Aufenthalt in Berlin in der Handschrift gelesen, erwartete nach dem Eindruck dieses Werkes Großes von dem Dichter. Es ist auch sein bestes geblieben. Werners Stücke zeichnen sich von den bisherigen der Romantiker dadurch aus, daß sie durchaus für die Bühne gedacht und geschrieben, also aufführbar sind. Sie wurden auch mit großem Beifall dargestellt, sogar in Weimar. Es zeigt sich in ihnen ein durchaus originales dichterisches Talent, das sich durch die Unform der romantischen Schule keineswegs hat bestimmen lassen. Er versteht sich auf die Komposition, auf große Entfaltung und Bühnenwirkung, er weiß die Charaktere bestimmt zu erfassen und durch mannigfache Züge interessant zu machen. Allein jener tief in ihm liegende Hang zur Mystik drängt jeden seiner Stoffe in eine unklare Sphäre, in der die Handlung zur Allegorie wird und in ihrem dramatischen Werth herabsinkt. Wenn sein ursprüngliches Talent die Dinge richtig und scharf erfaßte, spielte seine durch die Romantik verdorbene Phantasie sie in das Uebernatürliche, religiös Ueberspannte, in das Reich der Willkür, wo die Poesie aufhört. — „Die Söhne des Thals" bestehen aus zwei Theilen, betitelt „die Templer auf Cypern" und „die Kreuzesbrüder." Vorzüglich das erste Stück enthält Charaktere und Scenen von ungemeiner Schönheit. Die Mystik spielt hier noch nicht die große Rolle. Dagegen tauchen die „Kreuzesbrüder" ganz in die Freimaurerei einer umfassenden Gesammtreligion, deren phantastisch allegorischer Apparat dann auf eine Verherrlichung des Katholizismus hinaus läuft. — Dies hinderte ihn keineswegs, einen „Martin Luther, oder die Weihe der Kraft" zu dichten, denn wie er die Reformation darstellte, ist sie nur ein mystisch phantastischer Wirrwarr. Das Stück zeigt nur, daß er keine Idee von dem Wesen des Protestantismus hatte, und er innerlich von katholischen Anschauungen ganz durchdrungen war, noch ehe er dahin kam, die Religion zu wechseln. Unbegreiflich würde sonach die Wahl seines Stoffes erscheinen, wenn man bei den Romantikern nicht verzichten müßte, überhaupt etwas zu begreifen. Der Luther

dieses Stückes hat, trotz seiner Ausfälle gegen das Papstthum, nichts gemein mit seinem Urbild, er ist hier ein fanatischer Phantast, Katharina von Bora eine verzückte Schwärmerin. Neben ihnen gehen andere Gestalten, welche in einem krankhaften Traumleben vegetiren, und mystischen Symbolen, wie „Karfunkel" und „Hyazinthe" nachstreben. Es war nicht nöthig, daß Werner, nachdem er zur römischen Kirche übergetreten, in einem Gedicht, „die Weihe der Unkraft," dies Stück gleichsam zurücknahm, denn dem Protestantismus hatte er nichts weniger als gehuldigt, es war wenigstens eine höchst unkräftige Weihe.

Viel kräftiger sind die Gestalten gezeichnet in den beiden Trauerspielen „Attila, König der Hunnen," und „Wanda, Königin der Sarmaten." Sie enthalten Züge, die den ächten Dramatiker bekunden. Dagegen sind „die heilige Kunigunde," vorzüglich aber „das Kreuz an der Ostsee" mit Vorliebe ins Uebernatürliche gezogen. Das letztere Stück ist nur der erste Theil eines unvollendeten Ganzen, welches die Gründung des Christenthums in Preußen behandeln sollte. Die Hauptfigur des Stückes ist ein Gespenst, der Geist eines verstorbenen Bischofs, der die Handlung in Bewegung setzt.

Wodurch aber Werner von traurigem Einfluß auf die Entwicklung des Drama's in Deutschland wurde, das ist sein vielberüchtigtes Stück: „Der vierundzwanzigste Februar." Es ist die erste jener Mißgeburten, die unter dem Namen der „Schicksalstragödien" das Theater zu einer Anstalt der Abschreckung und physischen Entsetzens machten. Betrachtet man Werners „Vierundzwanzigsten Februar" rein im technischen Sinne, so muß man zugestehen, daß das Stück trefflich komponirt und durchgeführt ist. Im knappsten Rahmen wird von nur drei Personen eine Handlung zu furchtbarer Spannung, und mit allen Mitteln der Phantasie zum erschütterndsten Eindruck geführt. Allein die Handlung selbst, vor Allem aber ihr Grundgedanke, ist im höchsten Sinne verwerflich. Denn das Schicksal wird hier mit einem schauerlichen Fatalismus verwechselt, in welchem der Mensch nicht durch seine tragische Schuld untergeht, sondern, als ein Opfer des Schicksals unschuldig zum Bösen getrieben, untergehen muß. Diese Nothwendigkeit heftet sich dann an irgend einen Tag, auf welchem ein Fluch ruht und an dem die Verbrechen eines Hauses wiederkehren, oder an einen Gegenstand, durch welchen sie ausgeführt wurden und werden. Wenn die antike Dichtung ein Fatum oder Schicksal über die Thaten der Sterblichen herrschen läßt, so entspringt dies eben aus der griechischen Anschauung, wird aber mit einem so weisen Maaß gehandhabt, und steht gegen die menschliche Schuld in der Tragödie so zurück, daß man seiner kaum mehr gewahr wird. Auf das moderne Bewußtsein übertragen, widerspricht es den ästhetischen und sittlichen Gesetzen, und die dadurch erstrebten tragischen Effekte werden zur

Schicksals-Tragödien.

abschreckenden Verzerrung der Poesie. In dem genannten Stücke von Werner ist ein Datum, der 24. Februar, und ein Messer zur tragischen Lenkung der Vorgänge auserseheń. Ein paar Eheleute, hoch auf den Alpen wohnend, sind nicht mit dem Willen ihrer Eltern zusammen gekommen, der Fluch des Vaters ruht auf ihnen. Ein Fremder, der sich zu ihnen verirrt, bittet um ein Nachtlager. Sie gewähren es, werden aber durch sein Geld verlockt, ihn zu ermorden. Allein in dem Moment, da der Mann dem Fremden das Messer in die Brust stößt, giebt dieser sich ihm sterbend als seinen Sohn zu erkennen. Es war am 24. Febr., dem Tage, da die Eheleute sich verheirathet hatten; dasselbe Messer, das der Vater ihm einst nachgeworfen, hatte jetzt den Sohn getödtet. Ganz abgesehen von den Unwahrscheinlichkeiten (denn die Eltern konnten die Heimkehr ihres Sohnes erwarten, und es lag kein Grund vor, warum dieser sich nicht gleich zu erkennen gab), macht dies Stück den widerwärtigsten Eindruck. Allein seine Tendenz, welche die tragische Idee zum gemeinen Zufall herunter zieht, lockte andre Dichter nach sich, und führte die sogenannte „Schicksalstragödie" ein, hauptsächlich vertreten durch Müllner, Grillparzer und Houwald.

Müllner. Adolf Müllner (geb. 1774 bei Weißenfels) war der Neffe des Dichters Bürger, der in ihm kein besondres Talent erkannte, und ihn schon früh von der Dichtung abzumahnen suchte. Dennoch widmete sich Müllner der literarischen Thätigkeit, gelangte sogar zu großer Berühmtheit. In Weißenfels, wo er sich als Advokat niederließ, gründete er ein Privattheater, an welchem er seine dramatische Laufbahn begann. Später gab er seine öffentliche Stellung auf, unternahm nach einander mehrere belletristische Zeitschriften, unter welchen besonders das „Mitternachtsblatt" durch literarische Habersucht bekannt wurde. Er starb 1829. — In der That war Müllner ein ganz untergeordnetes Talent, allein er besaß großes Geschick für theatralische Technik, er wußte die dramatische Maschinerie mit guter Berechnung zu handhaben und zur Wirkung zu bringen. Seine Charaktere sind ohne tieferes menschliches Wollen und Streben, dabei ohne Schärfe gezeichnet, verschwommen, oberflächlich und ganz prosaisch, aber sie sind mit gewissen Effektstrichen versehen, welche die Menge blenden und einnehmen. Unverlegen um den Ausdruck, läßt er sie das Verkehrteste sagen, wenn er damit eine Wirkung absehen kann. Mit Raffinement ist jede Scene so gebaut, daß eine seiner Gestalten sich im Gegensatz zu den andern besonders hervorthut. So sind es praktische Theatermittel und Kunstgriffe (die dem größeren Dramatiker nicht immer zu Gebote stehen) und eine prunkvolle Redeweise, wodurch er sich eine Bedeutung zu geben wußte. Uebrigens war es nur Ein Stück, dem er seine Berühmtheit verdankte, „die Schuld," und welches hauptsächlich für die Aufnahme der romantisirt-antiken Schicksalsidee in die Schranken trat. Auch hier ist es ein bestimmter Tag, an welchem

die bösen Thaten geschehen, eine bestimmte Waffe dient als Werkzeug, eine Prophezeihung lenkt die Handlung, und die Schuld wird dem Schicksal aufgebürdet. Denn: „Der Mensch thut nichts, es waltet über ihm verborgner Rath, und er muß, wie dieser schaltet.“ Von dem Hintergrunde eines blutigen Vergehens hebt sich die Handlung ab, um zu blutigem Ausgang zu führen. Was aber an diesem Stücke besonders gefiel, war der Dialog, der den Tonfall seiner Trochäen mit wohlfeilen Gedanken und weichlich sentimentalem Redeschmuck aufputzte. Daß ein andres Stück, „der neunundzwanzigste Februar,“ derselben Gattung angehört, sagt schon der Titel. — Trotz des großen Anlaufs, den Müllner in seinem „König Yngurd“ nahm, kann doch weder dies Stück, noch die „Schöne Albaneserin,“ noch auch seine kleinen Lustspiele in Betracht kommen.

Dem Gebiet der Schicksalstragödie gehört Franz Grillparzer (geb. 1790, lebt als Archivdirektor in Wien) nur mit einem, und zwar seinem ersten Stücke an. Es ist dies die vielberüchtigte „Ahnfrau,“ neben Müllners „Schuld“ das gewaltsamste und wildeste Werk dieser Richtung, voll Blutschuld, Fluch und gespenstischem Grausen. Grillparzer wendete sich jedoch bald von diesem Gebiet ab und einem besseren dramatischen Geschmack zu („König Ottokars Glück und Ende“), ja er kehrte der Romantik überhaupt den Rücken und versuchte sich in antiken Stoffen („das goldne Vließ, eine Trilogie“). Hier ist vorzüglich seine Sappho hervorzuheben, eine Dichtung von höchster Schönheit und des größten Dichters würdig. Wer solch ein Werk aufzuweisen hat, dem dürfen seine Jugendirrthümer, wenn sie schon der Literaturgeschichte angehören, verziehen werden. Nach Göthe's Iphigenie ist kein antiker Stoff in solcher Reinheit und poetisch-menschlicher Vertiefung behandelt worden. Grillparzer.

Dagegen gehört Chr. Ernst von Houwald (1778—1845) ganz der Schicksalstragödie an, seine zahlreichen Stücke machten recht eigentlich Mode. Er behandelt die furchtbarsten Stoffe mit einer weichlichen Sentimentalität und süßlichen Rührungssucht, die um jeden Preis auf Thränen hinarbeitet („das Bild“ — „Fluch und Segen“ — „die Heimkehr“ — „der Leuchtthurm“ — „die Freistatt“). Von poetischem Leben haben diese kraftlosen Molluskengebilde nichts in sich, so sehr sie auch mit allem schillernden Prunk der Lyrik aufgeputzt sind. Durch ein gewisses Theaterverständniß wußte er sie bühnengerecht zu machen, und da sie Elend, Jammer, Zerknirschung in Fülle brachten, waren sie den Liebhabern Kotzebue's und Ifflands willkommen. Houwald.

Auf dramatischem Gebiet weniger zu Hause war Fr. Heinr. Karl Baron de la Motte Fouqué (1777—1843). Er trat im Jahr 1813 unter die freiwilligen Jäger, hielt darauf in Halle und Berlin Vorlesungen und lebte der Literatur. Von seinen sehr zahlreichen Dramen, in welchen sein Fouqué.

nicht gewöhnliches Talent sich in die Romantik verlief, sind nur diejenigen zu betonen, welche nordische Stoffe behandeln, vorzüglich die Trilogie „der Held des Nordens." Besonders der erste Theil, „Sigurd der Schlangentödter," entfaltet große Schönheiten. Von der Bühne jedoch schließen sich diese Dichtungen, ihrer romantischen Willkürlichkeit wegen, aus. Um so größeres Glück machte er als Roman- und Novellendichter. Hier ruht seine Romantik auf einer realeren Grundlage, indem er hauptsächlich das mittelalterliche Ritterthum in's Auge faßt. Bringt er es gleich mit einer Märchen- und Zauberwelt in Verbindung, so geschieht dies in einer naiv liebenswürdigeren Weise. Er versteht es vor Allem zu erzählen, weiß trotz aller Abenteuerlichkeit seiner Stoffwelt eine Novelle zu komponiren, durch kräftige und anmuthige Gestalten, durch Frische der Darstellung zu fesseln. Besonders glücklich ist er in der Behandlung nordischer und national-sagenhafter Stoffe, so in dem Roman „der Zauberring," in den „Fahrten Thiodolfs des Isländers." Das hervorragendste sind aber seine märchenhaften Novellen „Sintram" und „Undine." Der ziemlich einseitig ausgeprägte aristokratische Zug seines Wesens führt ihn freilich auch oft genug zu Wunderlichkeiten, aber er verträgt sich selbst in seiner Befangenheit immer noch besser mit der Poesie, als die bewußte, alles negierende Ironie der ersten Romantiker.

Oehlenschläger.

Das nordische Sagen- und Stoffgebiet wurde aber mehr noch durch Adam Oehlenschläger vertreten (geb. 1779 zu Frederiksborg, dänischer Etatsrath, stirbt 1850). Ein geborner Däne, war er doch in der deutschen Sprache früh geübt, und bildete sich, je mehr seine Bewunderung für die deutsche Literatur wuchs, so weit darin aus, daß er seine dänischen Dichtungen in's Deutsche übersetzte, andre deutsch schrieb und sie dann erst in's Dänische übertrug. Eine gewisse Unbeholfenheit des Ausdrucks wurde er nie ganz los, aber das Streben nach Reinheit und Klarheit des Styls ist überall sichtbar. Er gehört beiden Literaturen an, wenn er gleich in der seines Vaterlandes größer dasteht, als in der unseren. In Weimar besuchte er Göthe, schloß sich aber vorwiegend den Romantikern an. Ein guter Stern und angebornes dramatisches Talent behüteten ihn vor der Ausartung seiner Vorbilder. Sein „Aladdin oder die Wunderlampe" ist zwar ganz in romantischem Geist gedichtet, allein es geht ein größerer Ordnungssinn hindurch, man liest das Stück wie ein orientalisches Märchen, das sich zufällig in dramatische Form verirrt hat. Die Bühne mit ihren Gesetzen und Forderungen wurde ihm jedoch bald wichtiger, er machte sich von der Willkür der romantischen Schule frei und unternahm es, seinem Vaterlande ein nationales Theater zu erschaffen. Es war Schillers großartig einfacher Organismus des Drama's, dem er fortan nacheiferte. Vorwiegend wählte er jetzt nordische Stoffe, behandelte dänische, norwegische, isländische, normannische

Heldengestalten, und beschenkte mit dieser kräftig ursprünglichen Heroenwelt auch die deutsche Bühne. Mit dem gewaltig Heldenhaften, oft Berserkermäßigen verbindet er eine reine und zarte Innigkeit des Gemüths, die jedoch zuweilen auch in Sentimentalität ausartet. Immerhin ist das Kraftvolle überwiegend. So bringt er in der Tragödie „die Wäringer in Konstantinopel" das normannische Heldenthum in seiner frischen, unverfälschten Urkraft, mit dem verrotteten byzantinischen Kulturleben in Gegensatz. Im „Hakon Jarl" kämpft die wilde elementare Heldenkraft des Heidenthums gegen das Christenthum an, welches jedoch im hohen Norden auch schon seine siegreichen Vertreter gefunden hat. Im „Palantoke" stellt er den Tell des Nordens dar, in „Axel und Walburg" ein Liebesverhältniß von inniger Reinheit und Schönheit. Hier spricht das Herz des nordischen Jünglings und der nordischen Jungfrau, unerschütterlich in seiner Treue, kindlich, unschuldig, hochgesinnt, entschlossen und fest, maaßvoll in seiner Freude, klagelos und gefaßt im Schmerz, und doch voll tiefer Empfindung. In andern Stücken, wie „Hagbarth und Signe," „Stärkodder," „Erich und Abel," werden die Kämpfe einzelner Helden und Seekönige in Scene gesetzt. Alle diese Stücke sind nicht frei von Mängeln, besonders fehlt ihnen oft das dramatische Geschick, welches ganz subalternen Dramatikern, wie Müllner und Houwald, mehr zu Gute kam, oft auch vergriff er sich im Stoff, indem er den epischen für den dramatischen nahm; allein durch alle diese Stücke aus der Nordlandssage und Geschichte geht ein frischer, urkräftiger Lebenshauch, wie Seeluft, so daß seine Dichtungen nach der erstickenden Treibhaustemperatur der Romantiker um so reiner und erquickender anmuthen.

Größeren Beifall jedoch, als durch diese Dichtungen seiner nationalen Heroenwelt, erlangte Oehlenschläger in Deutschland durch sein Trauerspiel „Correggio." Angeregt dazu wurde er offenbar durch Göthe's Tasso, allein die Bearbeitung ist selbständig, breiter in der Anlage, gestaltenreicher in der Durchführung. Was besonders daran gefiel, war der lyrische Duft und Glanz, die Wärme der Stimmung, und eine gewisse Annäherung an die romantische Art und Weise, die ideale Kunstsphäre und die glückliche Charakteristik der Gestalten. Allein dies wiegt die Unhaltbarkeit des dramatischen Gefüges nicht auf. Ueberdies ist der Ausgang des Helden, der sich an einem Sack mit Kupfergeld zu Tode schleppt, welches seine Widersacher ihm anstatt seines Lohnes in Gold haben auszahlen lassen, prosaisch und geschmacklos. Trotz seiner großen Schönheiten, und trotzdem, daß das Stück dem modernen Bewußtsein näher steht, als jene nordischen Heldentragödien, sind diese doch mächtiger in ihrer Wirkung, und sogar der Bühne besser anbequemt. — Endlich darf auch nicht vergessen werden, daß Oehlenschläger uns eine Uebersetzung der Lustspiele seines Landsmanns Hol-

berg schenkte, die, wenn sie gleich sprachlich viele Mängel hat, doch verdienstlich genug bleibt. —

Heinr. von Kleist. Die bedeutendste Erscheinung aber unter allen Romantikern, hoch über ihnen und ihrer Richtung stehend, zugleich das größte dramatische Talent seit Schiller, ist Heinrich von Kleist.*) Geboren 1776 zu Frankfurt a. O. trat er im Jahr 1795 als Fähnrich bei der Garde in Potsdam ein, nahm aber nach kurzer Zeit seinen Abschied, um sich philosophischen Studien zu widmen. Er bezog die Universität seiner Vaterstadt, wo er sich verlobte, gieng dann nach Berlin. Allein eine innere Unruhe, die ihn fortan unablässig umhertrieb, überkam ihn schon hier. Ein Mißbehagen an den Wissenschaften erfüllte ihn, er hoffte in der Ferne irgend eine Entschädigung oder Förderung. So überredete er seine Schwester Ulrike (die treuste Genossin und Helferin in allen seinen inneren und äußeren Nöthen) zu einer Reise nach Paris (1801). Dort wurde seine Stimmung nur noch drückender, es jagte ihn fort nach der Schweiz, wo er den Entschluß faßte, sich einen Besitz zu kaufen und als ein Landmann den Boden zu bauen. Darüber löste sich das Verhältniß zu seiner Braut, die einem solchen Leben keinen Geschmack abgewinnen konnte. In Bern fand er Freunde in dem Novellendichter Zschocke und dem Sohne Wieland's, und hier entstanden seine ersten dramatischen Dichtungen, „die Familie Schroffenstein" und „der zerbrochene Krug." Das letzte Stück im Wetteifer mit den beiden Freunden, da sie sich vorgesetzt hatten, daß jeder ein im Zimmer hängendes Bild mit der französischen Unterschrift dieses Titels, als Stoff zu einer Dichtung benutzen sollte. Als ihn darauf eine Krankheit niederwarf, erschien Ulrike, ihn zu pflegen, und nahm ihn mit zurück nach Deutschland. Er besuchte Jena, wußte sich in Weimar bei Schiller und Göthe gut zu empfehlen, und wurde bei Wieland, der damals auf seinem Gute Oßmannstädt lebte, heimisch. Dieser besonders suchte ihn zur Vollendung seines Dramas „Robert Guiscard" anzuspornen. Es blieb nur ein Fragment. Kleist ging nach Dresden, wieder nach der Schweiz, nach Mailand, nach Paris — in ihm war, nach seinem eigenen Ausspruch, nichts beständig als die Unbeständigkeit, und diese trieb ihn auch wieder nach Deutschland zurück. Er that sich, um den Wünschen seiner Familie zu genügen, Zwang an, studirte die Kameralwissenschaften, und erhielt eine dietarische Anstellung in Königsberg. Allein die Ruhelosigkeit seines leidenschaftlichen Gemüths überwältigte ihn von Neuem, es war ihm nicht möglich sich unterzuordnen, er fühlte seinen Werth, und sah sich mit seinen Wünschen und Hoffnungen eingeengt. Seine Stimmung wurde

*) Das Umfassendste und Eingehendste, was über diesen Dichter geschrieben worden, ist nur erst vor wenigen Monaten erschienen: „Heinrich von Kleist." Von Dr. Adolf Wilbrandt. Nördlingen 1863.

durch die unglücklichen politischen Verhältnisse nur noch finsterer. Er sah durch die Schlacht bei Jena sein Vaterland zerrüttet und mit Schmach beladen, der bitterste Haß gegen den Unterdrücker erfüllte ihn, zugleich aber eine Verzweiflung an jeder Rettung, und an sich selbst.

Er verließ Königsberg um nach Berlin zu gehen. Unterwegs wurde er, da er keinen Paß hatte, von den Franzosen, die ihn für einen Offizier vom Schill'schen Corps hielten, aufgegriffen, und als Gefangener nach Frankreich gebracht, erst nach Fort de Jour, dann nach Chalons an der Marne. Im folgenden Jahre erhielt er seine Freiheit wieder. Sein Vermögen war aufgezehrt, er beschloß von der Feder zu leben. Als Oesterreich den Krieg gegen Frankreich erklärte, eilte er nach Prag, um im patriotischen Sinne literarisch zu wirken. Allein der Friede zu Schönbrunn, welchen Oesterreich mit schweren Opfern und Verlusten eingehen mußte (1809) schlug seine Hoffnungen nieder. An Allem verzweifelnd, innerlich zerfahren, mit dem Leben mit sich selbst im Widerspruch, ging er nach Berlin. Seine Versuche, sich eine literarische Existenz zu gründen, scheiterten, seine Dichtungen wurden kalt aufgenommen, wo nicht abgelehnt. Die Bekanntschaft mit einer Frau, für die er jedoch in keiner Weise leidenschaftlich empfand, zeigte ihm einen Ausweg aus der Zerrüttung seines Lebens. Sie war schon mit dem Gedanken eines freiwilligen Todes vertraut, und zog ihn nach sich. Am 21. Nov. 1811 erschossen sich beide in der Nähe von Potsdam, am Ufer des Sees. Wie nahe die Rettung war, wie schon zwei Jahre darauf es ihm vergönnt gewesen wäre, mit unter den Söhnen des Vaterlandes für die Befreiung in den Kampf zu ziehen, sein zerstörtes Gemüth ahnte es nicht, er ging trostlos dahin, ohne Zuversicht, ohne Glauben an die eigne und an die allgemeine Lebenskraft.

Kleist's Poesie trägt überall die Spuren dieses inneren Zwiespaltes, sie zeigt eines der größten Talente in sich getrübt, unfähig das höchste, wozu die Natur es bestimmt hatte, in künstlerischer Reinheit und Kraftfülle auszubilden. Das Große, Charaktervolle, wonach es seinem Wesen nach hinstrebte, wird durch Grillen, Launen, oft durch Uebertreibung, oft durch romantische Willkür verunstaltet. Das erste seiner Trauerspiele, „die Familie Schroffenstein“ bekundet, trotz der Verirrung, in die er sich verlief, schon den gebornen Dramatiker. Hier ist der Konflikt zweier verwandten Familien durch immer neues Mißverständniß und immer neue Schuld zu einer grauenhaften Wirkung gesteigert. Die Charaktere scharf ausgeprägt, und bei der Menge der Gestalten, doch kräftig aus einander gehalten. Allein die Grundlage ist durch einen romantisch geschmacklosen Zauberspuck morsch geworden, und das Gewaltsame ist bis zur Verzerrung gesteigert. — Dagegen ist sein zweites Stück, das Lustspiel „der zerbrochene Krug“ der Form nach ein Meisterstück. Die Handlung als vergangen vorausgesetzt,

reproducirt sich in Gestalt eines Verhörs, unter einem ganz neuen Reflex, und der treffliche Griff, daß Richter und Beklagter ein und dieselbe Person sind, steigert in humoristischen Kreuz- und Querzügen das Interesse bis zum Ausgang. Leider ist aber der Hauptcharakter, Richter Adam eine so widerwärtige Erscheinung, daß er selbst für die Komödie einen zu unästhetischen Eindruck macht. Als einaktiges Lustspiel betrachtet ist das Gedicht zu lang ausgesponnen, und hauptsächlich durch eine fortan bei Kleist immer wiederkehrende Eigenthümlichkeit. Es ist dies das Uebermaß von Lebendigkeit des Dialogs, in welchem die Personen einander die Worte vor dem Munde wegfangen, ihnen eine andere Bedeutung geben, oder sie auch nur, etwa fragend, wiederholen, und so durch ein unaufhörliches Abziehen vom angesponnenen Faden, das Gespräch gar zu lange hin und her schwanken machen. In einzelnen Fällen ist dieses Ballspielen mit Worten von außerordentlich komischer Wirkung, nicht selten aber, und für den ernsthaften Dialog verwendet, stört es den Gang desselben.

Im hohen Grade populär wurde das Ritterschauspiel „das Käthchen von Heilbronn.“ Und in der That hat Kleist hier höchst charaktervolle Gestalten, und vorzüglich in der Heldin ein ewig gültiges und poetisches Gebilde geschaffen. Aller Duft und Zauber eines reinen liebenden Mädchengemüths ist in diesem Käthchen entfaltet, und die Scenen, in welchen sie auftritt, gehören unter die schönsten Blüthen der Poesie. Ebenso vollendet sind die Charaktere des Grafen von Strahl und des Knechts Gottschalk. In dem ersteren ist der innere Kampf einer wilden unbändigen Natur, die sich gegen die Liebe sträubt, meisterhaft geschildert. Weniger jedoch lassen sich die übrigen Charaktere rechtfertigen, die entweder nur skizzirt, oder aber geradezu karikirt sind. — Die Anregung zu der Gattung von Ritterschauspielen, welchen auch dieses Stück angehört, rührte noch von Göthe's Götz von Berlichingen her. Daher eine möglichst bunte Handlung, möglichst viel Gerassel, Rumor und Gefahr auf dem Theater. Kleist jedoch war so durchaus dramatischer Dichter, daß er trotz alles Nebenwerkes den Kern der Handlung scharf auszuprägen, und diese der Bühne anzubequemen verstand. Allein die Sucht, das Sonderbare gegen das Naturgemäße zu bevorzugen, führte ihn überall in die Irre. So müssen hier Käthchen und der Graf von Strahl durch einen Engel im Traum schon auf einander hingewiesen werden, noch ehe sie einander gesehen, und andre Wunder müssen sich ereignen, die ebenfalls gar nichts bei der Entwicklung zu thun haben. Dazu kommen Ueberraschungen, die noch schlimmer sind als die Wunder, und deren Eindruck auf den Helden, nicht eben günstig für dessen Charakter sind. So stellt sich die schöne Kunigunde endlich als ein abschreckend häßliches Frauenzimmer heraus; so muß Käthchen sich schließlich als eine Tochter des Kaisers (der dabei die übelste Rolle spielt) herausstellen, damit der Graf sie heirathen könne. Bei

einem so trotzig wilden Charakter, wie dieser Wetter von Strahl, wär es natürlicher gewesen, er hätte, nachdem die Liebe ihn überwunden, sie genommen zum Trotz aller Welt, und überdies war dies hier, als das Menschlichere, auch das poetisch Nothwendige.

Den größten Mißgriff that Kleist jedoch in der Tragödie „Penthesilea," obgleich sich sein eminentes Talent auch darin in Zügen der höchsten Kraft ausspricht. Ein antiker Stoff ist hier, zwar ohne übersinnlichen Apparat, aber doch mit ganz modern romantischer Willkür behandelt. Auf der einen Seite steht die Amazonenfürstin mit ihren Heroinen, auf der andern Achill mit seinen kriegerischen Genossen. Mit Waffen wird um Liebe gestritten, und die Bühne muß sich zum tobendsten Schlachtfeld hergeben. Das Ende ist grausig, der Tod, den die Heldin dem Feinde bereitet, zum Entsetzen. Durchaus romantisch ist es zu nennen, daß Penthesilea das Schreckliche in einer Art von Wahnsinn begeht, und zur Besinnung kommend erst ihre Liebe erkennt, die dann in Verzweiflung übergeht.

Ebensowenig wie Kleist in diesem Stücke antikes Leben darstellt, ebensowenig schildert er in der „Hermannschlacht" die deutsche Vorzeit. Es ist vielmehr eine Tendenzdichtung seines Patriotismus. In alterthümlichem Gewande malt er die Verhältnisse der Gegenwart ab, den Druck einer Fremdherrschaft, den Hochmuth, zugleich die Eleganz und Formüberlegenheit der Sieger, die feile knechtische Gesinnung der Unterdrückten einerseits, andererseits ihren Haß, das Gefühl der Schmach, und das geheime Arbeiten für das Abwerfen des Joches. Es ist traurig, daß der Dichter, der diese Bestrebungen der Gegenwart kannte, nicht den Muth besaß, im Stillen mitwirkend ihren Erfolg abzuwarten. Und es waren die einzigen Mittel, durch die er eine Rettung sah, denn von der nationalen Kraft erwartete er wenig. So ist es auch in seiner Hermannschlacht nicht eigentlich die Tapferkeit, welche siegt, sondern der Erfolg wird dadurch angebahnt, daß der Held sich bestrebt, noch schlauer, listiger und klüger zu sein, als der geistig sich überlegen fühlende Feind. Daher machen seine Mittel zur Befreiung keineswegs einen reinen Eindruck, und dasjenige, welche Thusnelda anwendet, um sich an einem Anbeter zu rächen, den sie bisher ganz entschieden geduldet hatte, ist wahrhaft gräßlich. Die nationale Befreiung ging edler, kühner und großherziger zu Werke, als der Dichter ihr den Weg vorzeichnete. Wie gewaltig aber der Schmerz über die Bedrängniß des Vaterlandes und wie heiß sein Wunsch nach Erhebung war, zeigt nicht allein dies Stück, sondern auch das schöne Gedicht „Germania an ihre Kinder."

Kleist's vollendetstes Schauspiel ist „Prinz Friedrich von Homburg," es gehört nicht, wie die beiden zuletzt genannten, dem experimentirenden und Bücherdrama an, sondern mit dem „Käthchen" und dem „zerbrochenen Krug" der Bühne und ihrem Repertoire. Zwei auffallende Wunderlichkeiten hat

aber auch dieses Stück. Einmal die romantische Grille, daß der Held ein Nachtwandler ist, wodurch sein Wesen poetisch gehoben werden soll, während es dadurch nur gestört wird. Dann aber jener Zug von Todesfurcht, der ihn in einer Scene gar zu tief herabsinken läßt. Freilich ist dagegen zu erheben, daß ihn nicht der Schlachtentod, dem er schon getrotzt hat, in Schrecken setzt, sondern der des Verurtheilten, und ferner, daß er sich in der nächsten Scene nur um so bedeutender von seiner Niederlage erhebt. Allein jener erste Zug ist keineswegs scharf genug betont, und eine unbehagliche Situation bleibt es für den Zuschauer immer, den Helden in Aengsten zu sehen. Sonst aber ist die Komposition und Charakteristik von hoher Vollendung. Ganz besonders schön heben sich die Gestalten des Kurfürsten, der Prinzessin und des alten Kottwitz hervor, Gestalten von einer poetischen Lebenswärme und Kraft, wie sie nur je einem großen Dichtergenius gelangen. Seit Schiller war Kleist's „Prinz von Homburg" das erste historische Drama von poetischer Bedeutung.

Unter Kleist's Novellen ist die umfangreichste und zugleich hervorragendste „Michael Kohlhaas," welche die Geschichte und den Prozeß des berüchtigten märkischen Roßhändlers und Räubers behandelt. Auch in seiner Novellistik steht Kleist einzig innerhalb der romantischen Schule da. Denn im Gegensatz zu einem Hauptmangel, der sich bei den meisten Vertretern dieser Richtung geltend macht, der Unfähigkeit des klaren bündigen Erzählens, weiß Kleist den Erzählungsstyl in äußerster Entschiedenheit auszuprägen. Von Anfang an hält er den Faden der Darstellung mit einer Straffheit fest, die jeden Seitenblick, jede Reflexion als ungehörig abweist, und mit rücksichtsloser Konsequenz allein das Ziel im Auge behält. Dadurch erhält sein Styl zuweilen den Charakter des nüchternen Berichtens, die Behandlung des Stoffes erscheint zuweilen anekdotisch, allein seine Darstellungsweise erhebt sich darüber wieder durch die außerordentliche Kraft der Bezeichnung, durch das gewaltige, vorwärts treibende innere Leben. Klar im Ausdruck, fest gefugt, markig, ist jeder Satz ein nothwendiges Bindeglied des vorhergehenden und folgenden, nirgend etwas zu viel oder zu wenig. Wenn man bei ihm den Wohllaut, den Glanz, das Blühende des Styls vermißt, so bewundert man dafür das Charaktervolle, scharf Umrissene, Gradausstrebende der Darstellung. Dieses energisch Gewaltige zeigt sich auch in der Wahl seiner Novellenstoffe. Es sind vorwiegend furchtbare Ereignisse und Thaten, die er behandelt. Anscheinend geringfügige oder unbedeutende Verhältnisse werden durch die Macht äußerer Umstände zu den ungeheuersten Konflikten hinauf getrieben, und mit unerbittlicher Strenge zum Austrag gebracht. Erzählungen, wie das „Erdbeben in Chili" und „die Verlobung in St. Domingo" sind eher geeignet, Grausen einzuflößen, als einen poetischen Eindruck zu machen, und ebenso ist es mit dem „Michael Kohlhaas."

Es geht ein Realismus durch diese Dichtungen, der sich mit dem künstlerisch Schönen nicht überall hat vermitteln wollen. Allein sie zeigen eine dichterische Kraft und Persönlichkeit von großartigster Anlage, es sind Charakterbilder, die einzig in ihrer Art dastehn. —

Zwischen Kleist und dem Dichter, zu welchem wir jetzt übergehen, besteht ein so großer Gegensatz, daß es auf den ersten Blick befremden mag, wenn beide hier neben einander gestellt werden, zumal da Hölderlin nicht mit zu den Romantikern gezählt wird. Nimmt unter diesen Kleist mit seinem dramatischen Talent und seinem Charakter eine in der Schule isolirte Stellung ein, so ist Hölderlin eine durchaus vereinsamte Dichtergestalt, zwischen dem klassischen Griechenthum und der Romantik stehend, und, ähnlich wie Kleist, eine von jenen hochbegabten poetischen Persönlichkeiten, die, durch ein trübes Geschick beherrscht, nicht zur Vollendung heran reifen durften. — Joh. Christ. Friedrich Hölderlin (geb. 1770 zu Lauffen am Neckar) Hölderlin. stand in engster Beziehung zu Fichte, Hegel und Schiller, welchen letzteren er bei dessen längerem Aufenthalte in Schwaben (1793) kennen lernte, und später in Jena besuchte. Als Hölderlin eine Hauslehrerstellung in einer Familie zu Frankfurt am Main bekleidete, ergriff ihn eine heftige Leidenschaft für die Frau des Hauses. Damit begann sein Unglück. In tiefster Schwermuth verließ er Frankfurt, und nahm eine Stellung bei Konstanz ein. Der Tod der Geliebten, die er unter dem Namen Diotima feierte, machte seinen Zustand noch bedenklicher. Gleichwohl begab er sich nach einiger Zeit als Hofmeister nach Bordeaux, von wo er jedoch im tiefsten Irrsinn in die Heimath zurück kehrte. Die auftauchende Hoffnung einer Genesung währte nicht lange, er fiel für immer in seine Geisteskrankheit zurück. Fast vierzig Jahre lang lebte der unglückliche Dichter im Zustande völligen Irrsinns, bis ihn der Tod im Jahre 1843 erlöste. — Wir haben es hier nur mit Hölderlins dichterischer Jugend zu thun. Diese gieng ganz auf in der entzückten Bewunderung des alten Griechenthums, und in der Sehnsucht, eine solche Epoche für die Gegenwart wieder zu gewinnen. Es war eine halb klassische, halb romantische Richtung, die er vertrat. Die eine Seite, die klassische, sprach sich in seiner Lyrik aus, wo er, angeregt durch Schiller, sein reiches Talent mit Vorliebe in die antiken Versmaße ausströmte. Es ist ein glanzvoll strahlender Tag, eine schwungreiche Phantasie, ein warmes schönes Gefühlsleben in diesen Dichtungen; allein sie sind doch auch mit romantischen Zügen gemischt. Ein gewisser unklarer Goldton des Empfindungskolorits, ein Malen mit Licht in Licht, vor Allem die Flucht aus dem Leben und der Gegenwart in eine vielfach mißverstandene Zeitepoche. Ueber der Sehnsucht nach dem Idealen geht die reale Grundlage verloren. Diese scheint jedoch in dem Roman „Hyperion“ wieder gefunden. Er spielt in dem neuen

unterjochten Griechenland, die Handlung zielt dahin, durch einen Aufstand die Freiheit und den Glanz des alten Hellas zu erneuern. Hier ist nun die Darstellung, wenn nicht mit den Mitteln der Romantiker von Fach, doch dem Geiste nach durchaus romantisch behandelt. Hölderlin hat die strahlendsten Farben, eine Fülle von Schönheit über diese Dichtung verbreitet, die Landschaft vorzüglich in aller Glorie der südlichen Natur, gehoben durch die Erinnerungen an eine große Vergangenheit, sehr schön geschildert. Auch die vier Hauptcharaktere, die Freunde Hyperion und Alabanda, so wie Diotima und ihr Vater, treten dem ersten Anblick als prachtvolle Gestalten entgegen. Allein es sind Idealgestalten, deren Wollen und Handeln sich in eine phantastische Sphäre verliert. Die Freiheitsgluth und Sehnsucht kommt nicht über die Begeisterung hinaus, sie müssen scheitern, wo es sich um den nüchternen Ernst, um die harte Arbeit ihrer Aufgabe handelt. Praktischer waren die Anstrengungen der Neugriechen und Philhellenen zu Ende der 20er Jahre, welche ihnen ihre Unabhängigkeit wieder errangen. Hölderlin war ein Vorläufer jener Dichter, die dann später ihren Gesang dem griechischen Freiheitskampfe widmeten; er war talentvoller und in jeder Hinsicht reicher als die späteren, aber seine glanzvolle Traumwelt war auch nur eine romantische, in der die klassischen Elemente in phantastischem Lichte verschwammen.

Wir sind an manchen der älteren Lyriker vorübergegangen, so an Matthisson, dem lyrischen Landschaftsmaler, an Baggesen, Kosegarten, Seume, wir begnügen uns, auch nur den Namen Tiedge's zu nennen, so sehr dessen lyrisch-didaktisches Gedicht „Urania" auch lange Zeit als Lieblingswerk der Frauen Mode machte. Es „tönte, es verhallte in der Zeit." Wenden wir uns lieber zu Liederdichtern, deren Klänge die Zeit mächtiger bewegten, und weit über sie hinaustönten.

Wenn es gerathen ist, Hölderlins Schmerz um die Vernichtung der griechischen Freiheit auf das Unglück des deutschen Vaterlandes zu deuten, so sollte die Zeit kommen, wo die Sehnsucht nach nationaler Erhebung, die sich in ihm aussprach, in Erfüllung gieng. Freilich war es weder ihm — denn schon im Jahre 1804 hatte das Geschick seinen Geist trübe umflort — noch war es Heinrich von Kleist beschieden (der 1811 Gewalt an sein Leben gelegt) sich an dem Kampfe gegen das fremde Joch zu betheiligen und den Tag der Freiheit zu schauen. Als aber die deutsche Nation sich aus ihrer Schmach erhob und die Waffen gegen Frankreich ergriff, da fehlte es auch nicht an begeisterten Sängern, die zuversichtlich ermuthigend und kraftvoll unter Stürmen und Kämpfen ihre Stimmen vernehmen ließen. Während die meisten Romantiker unbetheiligt blieben, und dem neuen Aufschwung zum Theil entgegen wirkten, kam Schiller, den sie herabzusetzen nicht müde wurden, bei der Nation erst recht zu Ehren, und um sein Panier schaarte sich die deutsche Jugend.

Als ihren Chorführer haben wir Karl Theodor Körner (geb. 1791 zu Dresden) zu betrachten. Er war der Sohn des durch seine Freundschaft mit Schiller bekannten Rath Körner zu Dresden. Im elterlichen Hause durch die Beziehung zu Schiller und Göthe überall auf die Dichtung hingewiesen, entwickelte sich sein Talent früh. Er bezog die Bergakademie zu Freiberg, dann die Universität in Leipzig, und nach kurzem Aufenthalt in Berlin gieng er nach Wien, wo er eine Anstellung als Theaterdichter erhielt. In seinem 20ten Lebensjahre schon war er gefeierter dramatischer Dichter, dessen Stücke Göthe sich beeiferte in Weimar aufzuführen, und in dessen Talent man einen Ersatz für Schiller erhoffte. Es war in der That Schiller's Schule, die sich besonders in seinen beiden größeren Trauerspielen „Zriny" und „Rosamunde" aussprach, und es war die sichere dramatische Technik seiner Stücke, welche dieselben als höchst willkommene Gaben für die Bühne erscheinen ließ. Es war ferner das von jedem romantischen Sondergelüst entfernte tüchtige und reine Streben und seine produktive Kraft, an die man vielverheißende Erwartungen knüpfte. Eine wahre und große Genialität spricht sich jedoch in seinen dramatischen Dichtungen nicht aus. Sie wurden viel gegeben, und besonders seine hübschen kleinen Lustspiele, an der Spitze der „Nachtwächter" machten lange Zeit Mode, wie sie eine Bevorzugung durchaus verdienen. Ein früher, ruhmvoller Tod schnitt seine Entwicklung ab, erweckte jedoch zugleich eine liebevolle Pietät der Nation für diese seine Jugendwerke überhaupt. Th. Körner.

Auch in der Lyrik knüpfte Körner bei Schiller an. So in der Ballade und in dem gedankenreichen und phantasievollen Gange der reflektirenden Poesie. Allein diese Dichtungen treten zurück gegen seine Kriegslieder und Zeitgedichte, durch welche die Jugend sich elektrisirt fühlte. Als im Jahr 1813 das preußische Volk sich gegen die französische Herrschaft erhob, widerstand Theodor Körner nicht dem inneren Rufe, sich den preußischen Fahnen anzuschließen. Er verließ seine Stellung, nahm Abschied von seiner Braut und seinen Eltern und trat in das Lützow'sche Corps, wo er bald zum Adjutanten des Führers ernannt wurde. Noch in demselben Jahre (27. Aug. 1813) fand er in einem Gefecht bei Gadebusch in Mecklenburg den Heldentod. Wenige Augenblicke vor dem Kampfe hatte er seinen Waffenbrüdern sein letztes Gedicht das „Schwerdtlied" vorgelesen. Sie begruben ihn unter einer Eiche bei dem Dorfe Wöbbelin. Der Vater Körner sammelte die patriotischen Gedichte des Heldenjünglings, die sämmtlich in den letzten Monaten im Lager, zwischen Angriffen und Vertheidigungskämpfen entstanden waren, und gab sie unter dem Titel „Leier und Schwerdt" heraus. Sie sind der sprechendste Ausdruck der hohen und reinen Gesinnung, welche die Jugend beseelte. Aus ihnen spricht keine romantische Begeisterung für un-

erreichbare fernliegende Ideale, sondern das kräftige pflichtvolle Bewußtsein einer ernsten, heiligen Aufgabe, frischer Muth, Aufopferungsfreude und herzerhebende Zuversicht. So kräftig steht dem Dichter hier das zündende Wort zu Gebote, daß es alle Herzen gewaltig packte, und mit der Anfeuerung für die Sache des Vaterlandes Selbstgefühl, nationalen Stolz und den festen Glauben an Freiheit verbreitete. Lieder wie das „Schwerdtlied," „Lützows wilde Jagd," „Männer und Buben" („Das Volk steht auf, der Sturm bricht los") und andre, schlugen mächtig in die Zeit ein und wurden populär für alle Zeit. Niemals wird das Volk sie sich rauben lassen, und immer den durch seinen frühen Heldentod verklärten Dichter unter die Lieblingsgestalten der nationalen Poesie rechnen.

Aehnlich, wenngleich nicht so mächtig fortreißend, wirkten die Gedichte Schenkendorf. Max' von Schenkendorf (geb. 1783 in Königsberg). Auch er folgte mit in's Feld und widmete seine Kraft wenigstens der Arbeit im Generalstab, da ein Schaden am Arm ihn hinderte, die Waffen zu tragen. Er starb bald nach dem Frieden (1817) als Regierungsrath in Coblenz. Durch Schenkendorfs Lieder geht ein sinnig frommer Zug, der freilich oft in mystische Unklarheit verschwimmt. Wenige wirken so unmittelbar kraftvoll und herausfordernd wie Körners. Sein tiefes, inniges Gemüth, durchdrungen von der Größe der deutschen Vergangenheit, der Macht der Städte, aber auch der Volkskraft der Gegenwart, spricht mehr in Bildern und in romantischen Allegorien. Das vielgesungene „Freiheitslied" („Freiheit die ich meine") ist freilich nur ein traumartig verschwimmender Hymnus, unfrei in der Empfindung, weil er sich auf nichts Bestimmtes bezieht, mehr von einem unklaren Gefühl der Freiheit befangen, als es praktisch beherrschend. Dagegen sind andre von reinster Schönheit, wie jenes herzliche Lied „Erneuter Schwur" („Wenn alle untreu werden"). Auch wo das religiöse Gefühl bei ihm klar und sicher auftritt, weiß er oft glückliche Liedertöne anzuschlagen.

Neben Körner aber erlangte die höchste Popularität Ernst Moritz E. M. Arndt. Arndt (geb. 1769 zu Schoritz auf der Insel Rügen). Als er nach weiten Reisen durch fast ganz Europa sich als Privatdocent der Geschichte in Greifswald niedergelassen, schrieb er den ersten Band seines Buches „Geist der Zeit" (1806), das erste Werk, welches dem Gefühl der Erbitterung und des Hasses gegen Napoleon eine freimüthige Sprache gab. Außerordentlich wie die Wirkung auf die Nation, war der Grimm des fremden Gewalthabers gegen den Verfasser. Arndt mußte fliehen und begab sich nach Schweden. Als Napoleon 1812 nach Rußland zog, gieng Arndt nach Breslau, wo durch Scharnhorst, Gneisenau und Blücher im Stillen schon für die Erhebung des Volkes gearbeitet wurde, von da nach Rußland zu dem Minister von Stein. Diesen begleitete er darauf nach Frankreich, unermüdlich durch Flugschriften für die nationale Sache wirkend. („Was bedeutet Landsturm und

Landwehr?" 1814 — „Der Soldatenkatechismus" 1814 — „Der Rhein Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze" 1818.) Arndt war der eigentliche Agitator der deutschen Unabhängigkeit und nationalen Befreiung, er war es auch noch nach dem Frieden, indem er der Verstimmung, die sich der Nation über die getäuschten Hoffnungen auf größere Selbständigkeit bemächtigt hatte, den Regierungen gegenüber eine freimüthige Sprache gab. Dafür hatte er das Geschick vieler Anderen zu theilen. Er wurde (1819) demagogischer Umtriebe angeklagt und seiner Professur in Bonn enthoben. Erst im Jahr 1840 erfolgte seine Wiedereinsetzung. — Wie Körner wirkte auch Arndt durch Lieder mächtig auf seine Zeit. Wenn in „Leier und Schwerdt" die Stimmung der Jugend sich ausspricht, so waltet in Arndts Liedern ein männlicher Ernst vor. Seine Sprache ist nicht so glanzvoll und phantasiereich, aber dafür tüchtig, fest und schlagfertig im Ausdruck. Lieder wie „Was ist des Deutschen Vaterland?" oder „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte," dann das Bundeslied „Sind wir vereint zur guten Stunde" sind so ganz Volkslieder geworden, daß eben nur auf sie hingewiesen zu werden braucht.

Zu den Sängern aus jener Zeit nationaler Schmach und Erhebung gehört auch Friedrich Rückert (geb. 1789 zu Schweinfurt), der sich noch Rückert.
heut zu Neuseß bei Koburg eines rüstigen Alters erfreut. Die Herrschaft über jede lyrische Form aller Literaturen zeigte sich früh bei ihm, und so sprach er schon damals in „geharnischten Sonnetten" zum Gewissen seiner Nation. Sie drangen, wie das die Form bedingte, mehr zu den Gebildeten, aber ihr gewaltiger Ton war darum nicht von geringerer Wirkung. Diese „geharnischten Sonnette" begleiten schrittweise die ganze Geschichte der Zeit, schleudern grimmerfüllte Mahnworte an die Schmach, rufen zu den Waffen, schildern das Sammeln der tapfern Kämpfer, die Schlachten und Niederlagen, erzählen vom Heldentode der Getreuen. Auch in „kriegerischen Spott- und Ehrenliedern" ergieng er sich gleichzeitig, und fiel in den Jubelsturm der Siegesbegeisterung mit ein. Aber auch er hatte (besonders im „Kranz der Zeit") von enttäuschten Hoffnungen zu singen, die seine Muse dann mehr und mehr von den öffentlichen Angelegenheiten zurückschrecken mußten. Die genannten Gedichtgruppen nehmen jedoch in der Sammlung seiner Dichtungen (in 5 Bänden) nur einen geringen Raum ein, und selbst diese stattliche Sammlung ist nur ein Theil seines erstaunlichen poetischen Reichthums.

Rückert ist einer der größten lyrischen Dichter der deutschen Literatur. Er verbindet die wunderbarste Tiefe menschlicher Empfindung mit einer Fruchtbarkeit, die geradezu unerschöpflich erscheint. Ihm wird Alles zum Gedicht, er ist Meister über alle Gemüthstöne, über jede Klangfarbe der Stimmung, von der innig stillsten Regung des liebenden Herzens bis zur hehren Majestät

des Heldengesanges. Er beherrscht jede Form, die heimische wie die fremde, und ist unerreicht in der Nachbildung wie in der Neugestaltung. Was die deutsche Sprache vermag, er hat es in nie gesehener, wahrhaft proteischer Mannigfaltigkeit der Formen gezeigt.

Es ist kaum möglich, einem Lyriker von Rückerts Reichthum in alle Schachte seines Empfindungslebens zu folgen, wie denn überhaupt eine eingehende Würdigung seiner ganzen dichterischen Persönlichkeit hier nicht möglich ist. Lyrische Gedichte müssen genossen werden, und selbst ihr ungemessenster Reichthum wird von der Literaturgeschichte nur in sofern sondirt werden können, als sich darin neue Entwicklungsformen und Anregungen aussprechen. Wir betonen daher hier nur einige in diesem Sinne hervorragende Gruppen, wie sie von dem Dichter selbst zusammengestellt worden sind. — Das zarteste, innigste und wärmste Blüthenleben des liebenden Gemüths hat Rückert in seinem „Liebesfrühling“ in unverwelkliche Sträuße zusammen gefügt. Im Sonnenschein dieses kristallhellen Tages der Poesie leuchtet die ganze Schönheit des menschlichen Gefühls, und verklärt sich selbst das Zufällige des Lebens zu reiner dichterischer Gestalt. Unendliche Schätze sind ferner niedergelegt in den „Bausteinen zu einem Pantheon,“ in den „Haus- und Jahresliedern,“ in den „Vermischten Gedichten,“ sowie in den „Oestlichen Rosen,“ worin er den Orient, aus welchem Göthe im „Weströstlichen Divan“ schon geschöpft hatte, erst eigentlich für die deutsche Literatur eroberte. Seine gründlichen Studien der orientalischen Sprachen eröffneten ihm auf jedem Schritt neue Dichtungsquellen. Hervorzuheben ist besonders die Form des Gasels, welche er zuerst nachbildend einführte und unermüdlich vervollkommnete. Außer seinen zusammengestellten Gaselen finden sich deren noch sonst unter seinen Gedichten viele verstreut. Die lyrischen Formen der romanischen Literaturen verstand er mit dem feinsten musikalischen Ohr auch auf die deutsche Sprache anzuwenden, und Vollendeteres darin zu schaffen als die Romantiker, da er eben eine ungleich größere poetische Kraft einzusetzen hatte. So, wie wir schon gesehen, das Sonnet, dann die Octave, die Sestine, Siciliane, das Ritornell, welches er als neu einführte. Mit welcher spielenden Leichtigkeit er alle diese Formen für den dichterischen Gedanken handhabte, zeigt sich darin, daß er eine der schwierigsten, die Terzine, für den Erzählungston verwendete. Die Märchen „Edelstein und Perle,“ „Flor und Blankflor“ und ähnliche Dichtungen sind zwar mehr lyrische Illustrationen auf epischer Grundlage, als Erzählungen, allein erstaunlich ist neben dem Gedankengehalt die Formbildung. Daß Rückerts in jedem Gewande sich frei bewegendes Talent sich auch in die antiken Rhythmen zu kleiden verstand, versteht sich von selbst, doch treten diese in der Fülle seiner lyrischen Weltcharaktere zurück.

Diese letzteren haben wir jedoch noch keineswegs erschöpft. Denn jemehr

er sich in den Geist der Völker des Ostens versenkte, je größere Ausbeute brachte er daher zurück. So lehrte er uns die originalen Dichtungen der arabischen Literatur kennen, durch die Uebersetzung der „Makamen des Hariri" und der „Hamasa," der ältesten arabischen Volkslieder. Aus dem Indischen übertrug er das schöne epische Gedicht „Nal und Damajanti" in einer wiederum ganz neuen Formensprache, und sogar ein Werk der chinesischen Poesie, „Schi-King," eine Sammlung von Volksliedern, bildete er in deutscher Sprache nach. Wir haben den Werth einer dichterischen Persönlichkeit wie Rückert hoch anzuschlagen, wenn wir die unendliche Fülle von Anschauungen, Formen und geistigen Schätzen überblicken, die wir ihm verdanken, und deren Einfluß auch auf die deutsche Dichtung unberechenbar ist. Wem sich der poetische Ausdruck für jede innere Regung, für jede Berührung mit dem Leben so zwingend aufdrang, dem mochte auch Manches mit unterlaufen, was sich als Schlacke vom reinen Golde der Dichtung absonderte, der mochte auch wohl seine Gewandtheit in bloßen Cascaden der Formspiele dahin tanzen lassen; des Aechten, Fruchtbaren und Fortwirkenden aber ist solch ein Uebergewicht, daß es für eine ewige Bedeutung ausreicht.

Auch Ludwig Uhland (geb. 1787 zu Tübingen) gehört mit seinen dichterischen Anfängen in die Jahre der Befreiungskriege. In den Kriegsgesang selbst stimmt er nur mit wenigen seiner Zeitgedichte ein, die größere Anzahl ist der Mißstimmung nach dem Kriege und den Verfassungskämpfen seiner engeren Heimath gewidmet, wo er für das „gute alte Recht" in die Schranken tritt. — Noch ist die Todtenfeier kaum verhallt, die in vielen Städten Deutschlands für ihn begangen wurde, und welche zeigte, wie hoch die Nation die Bedeutung des Mannes anschlägt, und wie sie ihn unter ihre Lieblingsdichter zählt. Und mehr noch zeigt dies das lebendige Fortwirken seiner Dichtungen, die immer neu von Hand zu Hand gehen, um mit jeder neuen Generation ihre Kreise auszudehnen. Allein nicht gleich bei seinem Auftreten hatte Uhland sich einer allgemeinen Theilnahme zu erfreuen, zumal die beiden mächtigsten Größen der Literatur gegen ihn eingenommen waren, Göthe und Tieck, und zwar Dieser trotzdem daß Uhland sich zuerst im Lager der Romantik bekannt machte. Uhland.

Uhlands erste Dichtungen erschienen in den damaligen Hauptorganen der Schule, in der „Einsiedlerzeitung" und andern, wie er sich mit einigen Vertretern derselben auch zu gemeinsamer Thätigkeit verband. In der That ist Uhlands Lyrik romantisch (wie denn gewisse romantische Züge von dem Charakter der modernen Poesie untrennbar sind), aber er gieng keineswegs in der besonderen Richtung der Schule auf, suchte das Poetische nicht in allen Fernen, hatte nichts mit ihren zersetzenden Elementen zu thun. Sein Streben war früh auf das Nationale gerichtet, hier und in seinem Gemüth entsprangen die Quellen seiner Dichtung. So wenig war er von dem

Wirrsal der Romantik befangen, daß er sich auch wohl ihrer Formen bediente, um darin der eigentlichen Häupter zu spotten.

Uhlands dichterische Bedeutung liegt in seinen Liedern und in seinen Balladen. Denn die beiden dramatischen Dichtungen „Ernst von Schwaben" und „Ludwig der Baier" haben geringe Bühnenfähigkeit, so liebenswürdig sich auch der Charakter des Dichters darin ausspricht. Im Liede aber zeigt Uhland jene reine Einfachheit, jene ursprüngliche Gemüthswärme, welche durch Göthe's Lyrik strömt. Es ist die Tiefe der Innerlichkeit, die Reinheit der Stimmung und des Ausdrucks, durch welche Uhlands Lieder so ergreifend wirken, zugleich aber auch die Richtung auf das Volksthümliche. Wie Göthe dem Volkslied so viel verdankte, tauchte auch Uhland in diesen ewig frischen Quell der Poesie. Durch unermüdliches Sammeln und durch das Studium deutscher Volkslieder (deren er eine große Anzahl in zwei Bänden kritisch zusammen stellte) wurde er der größte Kenner in dieser Gattung, wie sich sein eignes dichterisches Wesen ganz mit ihr verschmolz. Alle schon häufig hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Volksliedes, gehoben durch die Kraft und Innigkeit seines Talents, spiegeln sich in seinen Liedern wieder, und üben die gleiche bezaubernde Wirkung.

Aehnlich ist es mit Uhlands Balladendichtung. Schiller und Göthe hatten darin gemeinsam eine neue Gattung geschaffen, die Kunstballade. Die Romantiker nahmen diese auf, wie sie sich in allen Formen versuchten, brachten es jedoch nicht zu sonderlichen Resultaten. Ueberhaupt war die Fortpflanzung der neuen Kunstgattung nur gering. Dagegen ahmten die Romantiker die Romanze der romanischen Völker, besonders der Spanier nach, die übrigens Herder in seinem Romanzencyclus vom Cid auch bereits eingeführt hatte. Auch Uhland erschuf auf diesem Gebiet gelungene Dichtungen, allein bei Weitem glücklicher war er auf dem der Volksballade und in der volksthümlichen Behandlung historischer Vorgänge oder Sagen. Hier hielt er sich mit Vorliebe in den Grenzen seiner schwäbischen Heimath. Viel glänzender jedoch entfaltete sich sein Talent in allgemeineren Sagenkreisen, deren überkommene oder erfundne Stoffe er bald kunstvoller (wie in „des Sängers Fluch") bald volksthümlich einfacher („des Goldschmieds Töchterlein") behandelte. Noch andre bewegen sich in jener Mittelform zwischen der Ballade und dem Liede, die das Volkslied ganz besonders gern producirt, und hier ist auch Uhland am glücklichsten. — Das Mittelalter ist es, wo Uhlands Romantik mit Vorliebe verweilt. Allein er sucht nicht das Poetische und nicht das Lebendige in der mystischen Dämmerung der Vergangenheit, er entflieht nicht aus der Gegenwart — (ihre Forderungen und Rechte, ihre freie, lebensvolle Entwickelung hatte an ihm den kräftigsten Vertreter) — sondern er liebt nur das mittelalterliche Gewand, innerhalb dessen sich seine Poesie frei bewegt. Zuweilen lassen die Vorgänge seiner Balladen, besonders

die kleineren gesangsmäßigen, das Kostüm ganz unbestimmt, und es ist grundlos, ihnen ein mittelalterliches Gewand anzuheften, wie das in Bildwerken, deren unzählige darnach gemacht worden, geschieht. Man denke sie sich in modernem Kleid, sie verlieren dabei nichts, sie können nur gewinnen. Es soll diese Undeutlichkeit keineswegs gerühmt werden, allein die Stimmung ist in ihnen so menschlich tief und gemüthvoll, daß ihre Allgemeinverständlichkeit durch keine Kostümfrage beeinträchtigt werden kann. — Uhlands Balladendichtung ist überaus reich. Er hat für die verschiedensten Stoffe eine immer mannigfaltige Form, die er mit Meisterschaft beherrscht; er bringt für alle die warme künstlerische Liebe mit, wodurch jede der Ausdruck seines innersten Wesens wird. Ueberall und im Ganzen seiner Dichtung spricht aus dem Dichter das Herz des Menschen, innig, rein, voll kräftiger Gesinnung, treuer Anhänglichkeit an das Vaterland, durchdrungen von der Tüchtigkeit des deutschen Volkscharakters. Mit besonderer Herzlichkeit seiner schwäbischen Heimath ergeben, wußte er die heimischen Gemüthstöne besonders traulich für seine Landsleute anzuschlagen, und so sammelte sich eine ganze Poetenschule um ihn, bekannt unter dem Namen der schwäbischen Dichterschule (zuerst vertreten durch Gustav Schwab, Justinus Kerner, Karl Mayer). Durch sie, deren Betrachtung außerhalb des Kreises unsrer Darstellung liegt, wurde das moderne Schwabenthum, als neues Element der Poesie, dann weiter auf die Gegenwart fortgepflanzt. Uhland ist als ihr Haupt anzusehen, als welches er sich durch allgemeine Bedeutung weit über den provinziellen Kreis hinaus hebt. Er gehört zu denjenigen Dichtern, die das Vaterland mit Stolz zu den ihrigen zählt, und dessen Lieder frisch und lebendig in allen Herzen fortleben werden.

Wir lassen auf Uhland einen Dichter folgen, der als der letzte Romantiker der Schule zu betrachten ist, der dieselbe bis auf die Gegenwart vertreten hat, und in welchem die Elemente derselben sich doch so abklärten, daß er in reiner dichterischer Liebenswürdigkeit dasteht. Joseph Freiherr von Eichendorff (geb. 1788 bei Ratibor) schloß sich in seiner Studienzeit Eichendorff. in Heidelberg an Brentano und Achim von Arnim an, deren Einfluß sich gleich in seiner Dichtung zeigte. Seine Novellen „Dichter und ihre Gesellen," „das Marmorbild" und andre, sowie das Drama „Ezzelino" sind getränkt vom romantischen Wesen, und schwimmen, trotz mancher Schönheiten, in der trüben Fluth der Schule der Vergessenheit entgegen. Dagegen spielt der volle Sonnenglanz reinen poetischen Lebens in der kleinen Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts," die immer eine der duftig frischesten Blüthen der Poesie bleiben wird. Sie und seine Lieder gehören zu dem schönsten, was die Romantik hervorgebracht. Durchgehend ist ein Zug der Sehnsucht in die Weite, der sich besonders in Reiseliedern, und hier am glücklichsten geltend macht. Hier spielt die allernatürlichste Romantik von Wald,

Feld und Wanderschaft, die das Gewöhnlichste des Lebens poetisch hebt und verklärt, sich an Himmelblau und erquickender Luft berauscht, von jeder Naturerscheinung und jedem Ereigniß zu hell klingenden Liedertönen angeregt wird. Es fehlt auch nicht an ernsteren Stimmungsmomenten und Bildern in dieser bunten Reihe, worin unverstandne ahnungsvolle Schauer sich mit klarem Anschauen und glücklichem Humor mischen. Eichendorffs Poesie versammelt gern, wie das Volkslied, das Leben der Landstraße, wandernde Musikanten, Studenten, Jäger, Zigeuner, um das fahrende Leben in seinen Berührungen zu schildern. Es singt und klingt vorüber, träumerisch und lustbeschwingt, aber kein Traum, sondern Wirklichkeit, wie sie jeder einmal erlebt, und in glücklicher Stimmung hat an sich vorüber gehen lassen, und wie die Jugend sie immer von Neuem genießt und durchwandert.

W. Müller. Aehnlich ergeht sich die Lyrik Wilhelm Müllers (1794—1827). Auch er singt, anklingend an den Ton des Volksliedes, von Wanderlust und Wanderleid, läßt den Jäger, den Müller und andre Gestalten die eignen Empfindungen aussprechen, und faßt verschiedne Lieder in Gruppen zusammen, aus welchen sich ein kleines Ganzes idyllisch abspielt. Vorzüglich erregten seine Griechenlieder Aufsehen, durch die er den Unabhängigkeitskampf der Neugriechen in den 20er Jahren begrüßte. Obgleich diese Dichtungen poetisch nicht gerade hoch stehen, wurden sie doch mit Freude empfangen, denn seit den Freiheitskriegen wehte aus ihnen zum Erstenmal wieder der Odem eines frischeren nationalen Lebens.

Wir stellen an den Schluß dieser Reihe von Lyrikern einen Dichter, der die deutsche Sprache erst zu erlernen, sich erst zum Deutschen zu machen
Chamisso. hatte, um zu unsern Dichtern zu gehören. Adalbert von Chamisso de Boncourt (1781—1838) war als Kind mit seinen Eltern aus der Champagne, seiner Heimath, durch die Stürme der französischen Revolution vertrieben worden. In Berlin fand die Familie Aufnahme. Chamisso wurde Page am preußischen Hofe, und schlug dann die militärische Laufbahn ein. Allein die Zeit der Befreiungskriege wurde für ihn höchst traurig, er konnte sich nicht entschließen, gegen sein Vaterland zu fechten. Er nahm seinen Abschied, widmete sich dem Studium der Naturwissenschaften, und entschloß sich, die Entdeckungsreise durch die Südsee, welche der russische Kapitän Krusenstern unternahm, mitzumachen. Nach seiner Heimkehr (1818) wurde er als Custos des botanischen Gartens in Berlin angestellt. An Chamisso ist es bewundernswerth, wie er, als Franzose, sich ganz in einen deutschen Charakter umgewandelt hat. Freilich bedurfte er, um in deutscher Sprache und Weise zu dichten, jahrelangen Studiums und vieler vergeblichen Versuche. Erst im Alter gelang es ihm, die Sprache seiner neuen Heimath zu bewältigen. Seine Lieder wurden der Ausdruck des deutschesten Gemüths, der innigsten Empfindung. Die leise Wehmuth des innerlich doch Heimathlosen,

der Ernst und die lange Erfahrung des vom Leben viel verschlagnen Mannes tönen darin wieder, und der Zug der Freude tritt oft um so rührender aus ihnen hervor, als sie ein seltnerer Gast bei ihm ist. Nur in seinen erzählenden Dichtungen bewahrt er etwas von seinem französischen Naturell, die Vorliebe für das Effektreiche, Gewaltsame und Grausenhafte. Seine Reise um die Welt hatte ihn mit einer Fülle von Erzählungsstoff versehen, den er reichlich verwerthete, ihn zum Theil in höchst kunstvolle Form, wie z. B. die Terzine, verschmolz. — Ein Meisterwerk ist seine Erzählung „Peter Schlemihl," ein Märchen, aufgebaut auf der Grundlage der Romantik, aber tiefsinniger als alle ihre Produkte. Was der an den „Grauen" verkaufte Schatten des unglücklichen Schlemihl zu bedeuten habe, hat die Kommentatoren viel beschäftigt. Ist er das scheinbar Unwesentliche des Lebens, auf dessen Dasein die Welt nicht achtet, über dessen Mangel sie aber in Entsetzen geräth? Möge jeder sich den Sinn in seiner Weise zu deuten suchen. —

Das vorliegende Buch hat es sich zur Aufgabe gemacht, in der Darstellung der Literatur das Jahr 1830 nicht zu überschreiten, was jedoch nicht hindern konnte, manche bis in unsre Tage reichende, und sogar noch lebende Dichter der ersten Epoche unsres Jahrhunderts zu betrachten. Wir schließen mit dem Jahr 1830, nicht aus dem Grunde, weil mit Göthe's Tode die deutsche Literatur überhaupt ihre Endschaft erreicht hätte, wie das von manchen Mißvergnügten heutzutage grabezu ausgesprochen wird; sondern weil um diese Zeit eine **neue** Epoche der Literatur beginnt, mit einer reichen Fülle neuer Anknüpfungen und Richtungen. Wenn diese in ihren ersten Stadien nicht gleich Kunstwerke aufzuweisen hat, die sich jenen der großen Weimarer Zeit würdig zur Seite stellen, so erklärt sich das aus dem Werden einer neuen Epoche, zumal einer Epoche, der die **künstlerischen** Gesichtspunkte nicht als die einzig gültigen dastehen, sondern welche für die **nationalen** eine gleiche Berechtigung beansprucht. Die umfassende Arbeit, die sich fortan in den Werkstätten der Literatur kund gab, war vorerst einer neuen Grundlage des Lebens und der Dichtung gewidmet. Neue Richtungen traten auf, neue Anknüpfungen, und unzählige Fäden des Strebens wurden sichtbar, Meinungskämpfe und Befehdungen, wie jede neue Epoche sie mit sich bringt. Noch stehen wir in dieser Entwickelung, deren Verlauf keineswegs jetzt schon klar übersehen werden kann.

Allein es bleibt uns noch übrig, einen Blick auf die zwanziger Jahre zu werfen, in welcher die schaal gewordene Romantik sich in ihren Ausläufern breit machte, und der Geschmack sich in äußerste Trivialität verlor. Wir

werden dabei zum Theil nur zu rekapituliren haben. Aber eine Richtung jener mit dem Jahr 1830 beginnenden neuen Epoche besteht grade in dem Kampf gegen die Romantik, besonders gegen die der zwanziger Jahre. Diese Polemik gieng zum Theil von Dichtern aus, welche in ihren Jugendwerken selbst noch der Romantik angehörten, oder doch aus ihr heraufgekommen waren. Wir werden daher auf die bedeutendsten drei Persönlichkeiten wenigstens hinzuweisen haben. —

Die Enttäuschung der Nation über die Folgen der Freiheitskriege, an welche sie Gut und Blut gesetzt hatte, ohne daß ihr dafür die Rechte gewährt wurden, welche sie dafür beanspruchen durfte, diese Enttäuschung rief eine allgemeine Mißstimmung hervor. Das Streben der Regierungen jedoch, jeden Ausdruck derselben durch Gewalt zu unterdrücken, fand bei der Erschöpfung der Nation nur geringe Widerstandskraft. Ermüdet wandte man sich von den öffentlichen Angelegenheiten ab und dem literarischen Treiben zu. Geschmack und Produktion waren gleichmäßig herunter gekommen.

Auf dem Theater standen Müllner und Houwald in Blüthe. Zu diesen aber war schon ein dritter getreten, der bald die Bühne allein beherrschte, Raupach. Ernst Raupach (1784—1852). Er verstand es, durch unabsehbare Produktivität Kotzebue zu ersetzen, wie er ihm auch an Talent und dichterischem Charakter gleichkam. Das Schauspiel „Isidor und Olga, oder die Leibeigenen" begründete seinen Ruf, und ist eins seiner besten Stücke geblieben. Wie Kotzebue hat er die technischen Mittel, ein Bühnenstück aus äußeren Motiven praktisch, und mit Herbeiziehung aller und jeder Effekte herzustellen. Es gelingen ihm auch wohl glückliche Situationen, und den Charakteren weiß er den Schein einer Bedeutung zu geben, im Ganzen aber ist bei ihm Alles prosaisch, geistlos, trivial, für die ungebildete und frivole Masse berechnet. Gleichwohl wollte er doch auch höher hinaus. Sein Cyclus „die Hohenstaufen," worin er in sechzehn Tragödien die ganze Geschichte dieses Fürstengeschlechts von Friedrich I. bis Konradin behandelt, strebt die historische Bahn Schillers zu verfolgen. So pomphaft und anspruchsvoll er aber auch auftritt, er bringt nur elende Figuren zu Stande, die sich zwischen sentimentaler Weichlichkeit und Bühnendonner bewegen, und welchen selbst die kühnsten Handwerksgriffe kein dauerndes Leben erhalten konnten. Seine Lustspiele und Possen gehören noch heut an manchen Orten zur üblichen Theaterkost. Und doch herrscht eine so trostlose Oede in seiner Komik, daß man den Beifall nicht begreift. Einer seiner komischen Hauptcharaktere, der Barbier Schelle, den er zuerst in den „Schleichhändlern," dann noch in einer Reihe von Possen auftreten ließ, ist eine armselige Figur, ohne Humor, nur auf die äußerlichste Possenreißerei berechnet. Was aber am Abstoßendsten bei Raupach wirkt, ist die Gesinnung. Während er auf die Massen durch sinnliche Mittel spekulirte, schmeichelte er den höheren Ständen und schmiegte

sich dem herrschenden Regime mit einer Liebedienerei an, die nur noch Widerwillen erregen kann.

Ein verwerflicher Geschmack beherrschte auch die Novellistik. Es kann nicht unsre Aufgabe sein, die Masse der Romane jener Zeit zu überblicken, nur hinweisen wollen wir auf H. Clauren's (K. Heun) lüstern, süßlich, frivole Romanwirthschaft, die, nachdem sie in allem Uebermaaß Mode gemacht hatte, in um so tiefere Verachtung gesunken ist. Auch die Bühne versorgte er neben Raupach mit schnellfertiger Ausgiebigkeit.

Schon lange vor ihm war ein Novellist aufgetreten, der freilich an Bildung wie an Talent weit über ihm steht, sich aber in den Beifall nur mit ihm theilen konnte. Es ist E. T. A. Hoffmann (geb. 1776 in Königsberg, zuletzt Kammergerichtsrath in Berlin, bis 1822). Hoffmann. Hoffmanns dichterische Begabung soll nicht gering angeschlagen werden. Er besaß ein bedeutendes Erzählertalent, die glänzendste Darstellungsgabe, Witz, Geist- und Gedankenreichthum, poetische Wärme, eine sehr vielseitige Bildung, klare Beobachtung und Weltkenntniß, Alles was der Novellendichter braucht, allein er ist auch im höchsten Grade dem Grundübel der Romantik unterworfen, der subjektiven Willkür. Eins der reichsten dichterischen Elemente, die Phantasie, gehorchte bei ihm keinem Gesetz des ästhetisch künstlerischen Geschmackes, sondern verlor sich in die häßlichsten Irrgänge. Wie er als Zeichner in Karikaturköpfen groß gewesen sein soll, so sind fast alle seine Gestalten Verzerrungen. Er liebt das Gespenstische, Grausenerregende, den Teufelsspuck, die Wirkung auf die Nachtseite des Gemüths. Die meisten seiner Novellen und Romane sind Märchen, „Phantasiestücke," höchst verwickelt und bunt, willkürlich, oft in der Art Jean Pauls in- und durcheinander geschachtelt und geflochten, in vielen ist der Faden der Erzählung nur mit Anstrengung in dem Wirrwarr zu verfolgen. Nur wenige bewegen sich in reiner Erzählungsform, ungetrübt durch wilde Phantastik, so die kleinen Novellen „das Fräulein von Scüdery" und „Meister Martin und seine Gesellen." Viel glänzenden Humor, sprudelnden Witz und auch wohl reicheres Gemüthsleben giebt er in seinen phantastischen Märchen und Zaubergeschichten aus, so in den „Lebensansichten des Kater Murr," in den „Serapionsbrüdern," den „Nachtstücken" und „Elixiren des Teufels." Aber alles Schöne, was uns in Wort, Gedanke oder Gestalt darin entgegentritt, wird von ihm in diabolischer Lust plötzlich in sein Gegentheil verkehrt, und grinst in scheußlicher Verzerrung aus dem Rahmen. Manche Geschichten, wie „Prinzessin Brambilla," sind grabezu tollhäuslerische Produkte, und bei andern merkt man, daß nicht die Gunst der Muse, sondern die Champagner- und Rumflasche das Werk diktirt hat. Wie viel man auch bei Hoffmann anerkennen, wie sehr man seine poetische Begabung betonen mag, seine Manier ist überaus schädlich geworden, sie hat

zu dem tiefen Verfall des guten Geschmackes mehr beigetragen, als seine poetischen Leistungen aufwiegen.

Bei weitem wohlthuender und reiner ist die Novellistik des früh verstorbenen Wilhelm Hauff (1802—1827). Sein Roman „Lichtenstein," der (auf den Spuren Walter Scotts) der Geschichte seiner schwäbischen Heimath einen dichterischen Stoff glücklich abzugewinnen weiß, ist noch ein allgemeines Lieblingsbuch. Von seinen kleineren Novellen sind einige, wie „das Bild des Kaisers," musterhaft zu nennen. Verdienstlich war es, daß er durch den Roman „Der Mann im Monde" die Manier des allbeliebten Clauren lächerlich zu machen wußte, der sich dann auch, besonders durch Hauffs „Controverspredigt gegen H. Clauren und den Mann im Monde" nicht wieder zu Ehren zu bringen vermochte. Hauff war ein durchaus liebenswürdiges Talent, das seine schönen Gaben ohne auffallende Irrthümer zu verwerthen verstand. Von seinen wenigen lyrischen Gedichten sind zwei („Steh' ich in finstrer Mitternacht" und „Morgenroth, leuchtest mir zum frühen Tod") im vollen Sinne Volkslieder geworden.

W. Hauff.

Wenn Hauff im „Lichtenstein" seine schwäbische Heimath und Geschichte zu verklären weiß, so wählte (ebenfalls angeregt durch W. Scott's Dichtungen) Wilibald Alexis (G. W. Häring, geb. 1798) seine Stoffe aus der märkisch brandenburgischen und preußischen Geschichte. Ohne eine vertiefte poetische Anschauung weiß er doch einen dichterischen Hauch über den bescheidnen Boden von Sumpf, Sand und Föhren zu verbreiten, und oft den trübsten, rohsten Verhältnissen und Zeiten glückliche Gestalten und Charaktere abzugewinnen. In der Nachahmung Wr. Scotts wußte er sich so täuschend in sein Original hineinzuleben, daß sein erster Roman „Walladmor" (1823), den er für die Uebersetzung eines Werks des großen Schotten ausgab, eine Zeitlang unangefochten dafür galt. Freilich besitzt W. Alexis nicht die schöpferische poetische Genialität seines Vorbildes, und überdies hatte er mit einer ungleich prosaischeren Stoffwelt zu thun, doch wußte er diese kräftig zu gestalten und zu charakterisiren. Seine Romane „Cabanis," „der falsche Waldemar," „der Roland von Berlin" u. a., welche meist erst in den dreißiger und vierziger Jahren erschienen, sind immer zu unsern besten historischen Romanen zu zählen. —

W. Alexis.

Allein schon während der zwanziger Jahre waren drei Talente aufgetreten, die, wenn immer aus der Romantik erwachsend, doch den Kampf gegen diese mit aller Entschiedenheit in die Hand nahmen. Diese drei sind Heine, Platen und Immermann. Wir müssen darauf verzichten, ihr Gesammtbild in Lebensgröße hier wieder zu geben, und beschränken uns, nur ihr Verhältniß zur gleichzeitigen Literatur zu skizziren. Durch den Anstoß der französischen Julirevolution wurde auch Deutschland aus der apathischen Friedensstimmung aufgerüttelt, und begann sein Interesse der Politik,

den öffentlichen Angelegenheiten überhaupt wieder zuzuwenden. Jede neue große Idee, wäre sie auch eine uralte, nur unter neuen Verhältnissen wiedergeborne, eröffnet nicht nur neue Gesichtspunkte und Strebensbahnen, sie wendet sich auch zurückwirkend auf das Haltlose, dessen scheinbares Leben sich nun als trügerisch erweist. Je mehr die Geister zu sich selbst kamen, desto mehr traten die wesenlosen Schatten in der Literatur, die man bisher hatte gelten lassen, als solche hervor, und je anspruchsvoller sie sich geberdeten, desto mehr wurde die Polemik herausgefordert. Der Kampf liberal-volksthümlicher gegen aristokratische Elemente machte sich in der Literatur geltend, ja er wurde auch auf dem Felde der Dichtung aufgenommen, und wendete sich hauptsächlich gegen die Romantik, deren Grundlage, trotz aller schillernden Buntheit und trotz ihres Spielens mit Volksthümlichkeit, im Wesentlichen aristokratisch war.

Der erste der drei genannten Dichter, Heinrich Heine (1799—1856), trat schon zu Ende der zwanziger Jahre mit seinen „Reisebildern" und dem „Buch der Lieder" auf, und zwar hierin in voller dichterischer Abrundung. Eins der glänzendsten und genialsten lyrischen Talente, die originalste dichterische Erscheinung der neuesten Zeit. Aber diese poetische Natur ist nicht in reiner Urkraft erwachsen, sondern durch das Mißverhältniß von Wollen und Vollbringen in sich gebrochen. Der höchsten Erhebung fähig, wird sie durch die Frivolität in gleicher Weise beherrscht, und nimmt ihre Zuflucht zu jenem sogenannten „Weltschmerz," der von einer Verzweiflung an der Welt und sich selbst nicht weit ab liegt. Dieses negative Element lag tief in Heine's Wesen, aber zugleich war seine geniale Natur so reich, daß er den Ausdruck jeder Stimmung mit höchster Vollendung zu treffen wußte. Freilich ist diese Stimmung meist gemischt, selten ganz rein. Er versteht es, poetische Klänge von schönster, hinreißendster Harmonie anzuschlagen, plötzlich aber überkommt ihn ein Gelüst, wie Selbstverhöhnung; er läßt einen Ton ausgleiten, eine Saite springen, und endet mit einer schreienden Dissonanz. Wo dagegen sein dichterisches Wesen sich positiv ergriffen fühlt, gelingen ihm Lieder, wie sie nur von Göthe (wenn sie gleich in keiner Weise Göthisch zu nennen sind) ähnlich gesungen worden sind. — Heine ist nicht ohne romantische Einflüsse erwachsen. Gewisse Züge, besonders jene unbestimmte Ahnung und Sehnsucht, ein leichtfertiges Spielen mit bitter ernsten Dingen, vor Allem das negative Element seiner Dichtung, sind von Hause aus im Sinne der Schule, aber die Verwendung und Verwerthung dieser Züge hat nichts mit der Romantik gemein. Im Gegentheil sind sie die Waffen, mit welchen er gegen sie selbst zu Felde zog. Denn mit unerbittlich lachendem Hohn, mit beißendem Spott, allen Mitteln der Satire, erlaubten und unerlaubten, hat er den romantischen Wust lächerlich gemacht und ausgefegt. Er gieng oft über die Grenzen des Schicklichen, verletzte und polemisirte, wo es unnöthig

Heine.

war und nur persönlicher Widerwillen ihn trieb, und dennoch, so wenig viele seiner Angriffe gebilligt werden können, im Wesentlichen hat er sich durch seine rücksichtslose Polemik ein Verdienst erworben. Daß sein poetischer Charakter, seine Manier, besonders wie sie sich später ausbildete, die poetischen Gesichtspunkte vielfach verrückte, wohl gar aufgab, und, durch Nachahmer fortgeführt, nicht ohne schädliche Einwirkung blieb, kann nicht geläugnet werden; bleiben wir aber bei seinen ersten Werken, dem Buch der Lieder und den Reisebildern stehen, die uns hier vorwiegend angehen, so müssen wir zugestehen, daß das Negative seiner Dichtung von höchst glücklichen Folgen war, überdies durch das Schöne und Bedeutende seiner Poesie unterstützt wurde. Die Form seiner Lyrik wird am wenigsten zu loben sein. So treffend er den Ausdruck zu gestalten, und durch den Tonfall oft geradezu musikalische Wirkung hervorzubringen weiß, so nachlässig behandelt er im Ganzen den Vers, den er später, wo er auch den Reim ablegte, sogar gänzlich verfallen ließ.

Platen. Um so bedeutender steht in der Form August von Platen da (1796 bis 1835). Heine starb in Paris, Platen in gleich freiwilliger Selbstverbannung in Italien (Syrakus). Von Vielen wird Platen nur auf seine formelle Bildung hin angesehen, in der er, über Rückert hinaus, die poetische Sprache zur höchsten marmorstarren Plastik ausgearbeitet habe. In der That gleicht nichts seinen Sonnetten und Gaselen, und selbst seine Nachbildung antiker Formen ist über allen Tadel hinaus. Das warme dichterische Herzblut aber in seiner Poesie verkennen wollen, heißt sich dem poetischen Verständniß überhaupt verschließen. Es giebt Lieder von Platen, die zu dem Empfundensten und Schönsten gehören, was die Lyrik erschaffen hat, und selbst aus seiner vornehmsten Formenhoheit sprechen oft die reinsten Gemüthstöne. — Auch Platen war aus der Romantik erwachsen, und dichtete in den zwanziger Jahren eine Reihe von Lustspielen und Trauerspielen, die zwar im Gegensatz zur Schule in der Form höchst einfach waren, aber doch kein eigentlich dramatisches Talent erkennen lassen. Sie gehen uns hier weniger an, als seine beiden satirischen Komödien „die verhängnißvolle Gabel" und „der romantische Oedipus." In der Gestalt der aristophanischen Komödie, deren Wesen er mit Meisterschaft wiederzugeben verstand, geißelte er das Elend der literarischen Zustände der zwanziger Jahre. „Die verhängnißvolle Gabel" ist eine Satire auf Müllner und die Schicksalstragödie. Wir hatten bei der Darstellung dieser verkehrten Gattung gesehen, wie durch äußere Motive, eine Waffe, die Wiederkehr eines Unglückstages, das tragische Geschick herbeigeführt wird. Platen machte in seiner Komödie eine Gabel zur verhängnißvollen Waffe. Mit glänzendem Witz und Geist verspottete er nicht nur die Vertreter der Schicksalskomödie, sondern ließ reichliche Streiflichter auf das ganze theatralische Treiben der Zeit fallen, und theilte Geißelhiebe nach allen Seiten aus. Die zweite Komödie, „der romantische Oedipus,"

wendete sich merkwürdigerweise gegen Immermann. Dieser hatte allerdings in seiner Jugend eine Reihe von Dramen geschrieben, unter welchen besonders „Cardenio und Celinde" als eine Ausgeburt der Romantik im übelsten Sinne zu bezeichnen ist, er hatte überdies in einem Drama aus neuester Zeit „Ein Trauerspiel in Tyrol," welches die Gestalt des Andreas Hofer zum Helden nahm, Wunder, Engelserscheinungen herbeigezogen. So sah Platen in ihm, den er als „Nimmermann" bezeichnete, einen der hassenswerthesten Wiedererwecker des alten romantischen Schultrödels, einen Geschmacksverderber, den er mit Raupach und noch schlechteren Bühnenfabrikanten zusammen stellte. Persönlicher Groll, da Immermann sich zuerst über ihn ausgelassen hatte, mag Platen bewogen haben, gerade ihn als das Hauptziel seiner Polemik zu wählen. Im Ganzen aber wendet sie sich gegen die versumpfte, abgestandne Romantik überhaupt mit den schneidendsten Waffen, und übt strafende Vergeltung an dem Publikum und dem verwahrlosten Geschmack. Diese beiden Komödien Platens sind glänzende Meisterwerke, aber immer bleiben es frembartige Produkte, die keine Popularität erlangen konnten. Was sie bekämpften ist abgestorben, und heut schon, nach wenigen Decennien, steht der großartige Apparat für den, der das Kleinliche jener literarischen Epoche nicht mit durchlebt hat, in ungünstigem Verhältniß.

Immermann aber (Karl Lebrecht Immermann 1796—1840), so viel er mit seinen Jugendbichtungen umher irrte, war denn doch dazu ausersehen, durch sein letztes Werk die höchste Stufe der Dichtung zu betreten. Wir lassen seine zahlreichen dramatischen und epischen Versuche hier unberührt, und haben es nur mit seinem Roman „Münchhausen" zu thun, den er „eine Geschichte in Arabesken" nennt. Es ist ein Doppelroman, der, einem Januskopfe vergleichbar, seine Blicke nach zwei Seiten wendet: hier auf den durch die Zeit aufgethürmten Wust des Unsinns und der Lüge, dort auf ein neues frisches Leben, welches durch die Kraft der Liebe und Wahrheit die Bürgschaft für die Entwickelung der Zukunft bietet. Aber das alte Gesicht dieses Kopfes ist kein mürrisches, sondern mit glänzenden Augen und aristophanischem Ausdruck beobachtendes. In der Gestalt des Münchhausen ist die Lüge überhaupt, wie sie sich in allen Erscheinungsformen des öffentlichen, gesellschaftlichen, sogar des individuellen Privatlebens äußert, repräsentirt. Alles Blendende, Geistreiche, Sophistische, das mit lügnerischem Scheine und überlegner Raffinirtheit eigennützig die Menschen an sich zu fesseln weiß, kurz der sogenannte „Schwindel," ist theils in dem Hauptcharakter verkörpert, theils durch andre mit ihm in Beziehung gesetzt. All diesen Schwindelgeist, er äußere sich als inhaltleere, unfruchtbare Tradition oder neue Thorheit, ruft der Dichter auf, kleidet ihn in komische Charaktermasken, um ihn mit aller Ausgelassenheit die Saturnalien des Humors feiern zu lassen. Die

Immermann.

lachende Polemik gegen den literarischen Unfug der Zeit steht nicht in letzter Reihe, und hier sind es zum Theil die schon genannten Richtungen, die in meisterhafter Weise persiflirt werden.

Während aber in dem baufälligen, vom Einsturz stündlich bedrohten alten Schlosse, wo Münchhausen sein Lager aufgeschlagen hat, während hier sich alle Beziehungen und Persönlichkeiten zusammen drängen, deren lügnerisches Scheinleben ebenfalls dem Untergang geweiht ist, spielt auf einem andern Gebiete ein Roman, der alle hoffnungsreicheren Elemente der Welt in sich vereint. Die Scene ist ein westphälischer Oberhof, wo auf altgermanischem Grund und Boden die alte Urkraft des deutschen Charakters noch fortlebt. Hier, und in der Nähe, in einem kleinen Städtchen, bringt die Verkettung der Verhältnisse aus den verschiedensten Gegenden eine Reihe von Charakteren zusammen, in deren Grundlage die bessere Entwicklung des deutschen Lebens vorgebildet ist. Nicht e i n Stand wird als die Hoffnung für die Welt dargestellt, sondern die Blüthe aller Stände, die gesunde, selbständig selbstbewußte und doch selbstlose, unsterbliche Lebensfähigkeit des deutschen Volkes. Diese gesunde Natur und Kraft, die jeden Schein, jede Lüge ablehnt, und sich allein in Wahrheit, Liebe und unerschütterlicher Zuversicht aufbaut, ist das ewig jugendliche Antlitz des Januskopfes, das mit reinem Blick in die Zukunft schaut. Die drei Hauptcharaktere des Romans im Oberhofe, der Hofschulze, die blonde Lisbeth und ihr wilder Jäger, sind seit Göthe die ersten ganz von ächter Poesie durchdrungenen Gestalten unserer Dichtung, und dieser Theil des Romans selbst ein Werk von ewiger Geltung. —

Die alte Frage, ob unsre Literatur im Fortschreiten oder Absterben sei, beschäftigte schon den jungen Göthe. Seitdem ist fast ein Jahrhundert vergangen, wir haben eine großartige Blüthe der Dichtung gesehen, die höchste allerdings, welche die deutsche Literatur bisher erlebte. Seitdem tritt jene Frage um so häufiger auf. Sie wird immer auftreten, sie ist unsterblich, wie das Ringen und Streben der Menschheit. Sollen wir mit dem mürrisch grämlichen alten Janusgesicht allein in die Vergangenheit schauen, während das ewige Jugendantlitz uns zuversichtlich in die Zukunft weist? Mag die Menschheit tausendfach irren, sie wird aus allem Irrthum immer zur Wahrheit fortschreiten. Nicht im Sturmschritt läßt sich das Schöne erjagen, sondern in ernster, gewissenhafter Arbeit. Mögen unsre Weisen uns auch sagen, das Beste sei abgethan: es giebt kein abgeschloßnes Bestes, so lange eine Nation ihr eignes Wesen lebendig und kräftig fühlt. Wer verzichtet, hat verloren, nur der muthig Weiterstrebende gewinnt. Zu diesem Glauben wollen wir uns halten.

(E n d e.)

Register.

A.

B.

G.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

Z.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Roquette, Otto,

Geschichte der deutschen Literatur, von den ältesten Denkmälern bis auf die neueste Zeit

Bd.: 2

Stuttgart (1863)

H.lit.p. 326 wc-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10734820-9